
BACHELORARBEIT

Bettina Ritter

Lichtsetzung im Film
– ein essenzielles, gestalterisches
Element im Wandel der Zeit

2013

BACHELORARBEIT

Lichtsetzung im Film

– ein essenzielles, gestalterisches
Element im Wandel der Zeit

Autor:
Bettina Ritter

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF10w1-B

Erstprüfer:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:
M.A. Vincenzo Panza

Einreichung:
München, 30.07.2013

BACHELOR THESIS

Lighting design in film **- an essential, creative element through time**

author:
Bettina Ritter

course of studies:
Film und Fernsehen

seminar group:
FF10w1-B

first examiner:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:
M.A. Vincenzo Panza

submission:
München, 30.07.2013

Bibliografische Angaben:

Ritter, Bettina:

Lichtsetzung im Film

- ein essenzielles, gestalterisches Element im Wandel der Zeit

Lighting design in film

- an essential, creative element through time

2013 - 75 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,

Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2013

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Lichtsetzung im Film, beginnend mit den ersten Beleuchtungsversuchen in Schwarz-Weiß-Film Zeiten. Über eine kurze Exkursion in die Malerei wird der Zusammenhang zum Filmlicht geschaffen und im Folgenden die Entwicklung einer Standardbeleuchtung und eine Gegenbewegung dazu erörtert. Ebenfalls werden die sich entwickelten Regeln für die Lichtsetzung und die immer währende Erweiterung von bloßer Erhellung zur Charakterdarstellung erörtert. Abschließend wird noch einmal eine Gegenbewegung betrachtet, obwohl die Lichttechnik mit ihren Regeln mittlerweile seit Jahrzehnten gereift ist.

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	IV
Abkürzungsverzeichnis.....	VII
Abbildungsverzeichnis.....	VIII
1 Einleitung.....	1
2 Es werde Licht.....	3
2.1 Der Beginn – Die schwarz-weiß-Ära.....	3
2.2 Licht als Kunst.....	5
2.3 Ableitung aus der Malerei.....	10
2.3.1 Im Film angewandte Lichttechniken aus der Malerei.....	12
3 Klassischer Lichtaufbau.....	13
3.1 3-Punkt-Beleuchtung.....	14
3.2 Erweiterungen des Standards.....	16
3.3 Vorhandenes Licht nützen und verstärken.....	17
4 Gegenströmung zur klassischen Beleuchtung	18
4.1 Film Noir.....	18
4.1.1 Einstellung und Gedanken von Film Noir.....	19
4.1.2 Licht- und Schattenspiele.....	20
4.1.3 Filmbeispiel – “DOUBLE INDEMNITY”	23
5 Die Technik hinter dem Licht im Film	30
5.1 Künstliche Lichtquellen.....	30
5.2 Natürliche Lichtquellen.....	32
5.3 Hilfsmittel der Lichtgestaltung.....	33
5.4 Auswahlkriterien für das 'richtige' Licht.....	35
5.4.1 Eine Genre-Frage.....	36
6 Lichtlogik und Lichtgestaltung.....	39
6.1 Lichtanschluss.....	39
6.2 Räumlichkeiten und Strukturen.....	40
6.3 Stimmungen und Charaktere.....	41

6.4 Wirkung bzw. Drama vor Logik?.....	44
7 Gegenströmung in den 90ern zur klassischen Beleuchtung.....	45
7.1 Dogma 95.....	46
7.1.1 Einstellung und Gedanken von Dogma 95.....	46
7.1.2 Licht aus.....	47
7.1.3 Filmbeispiel – “FESTEN”.....	49
8 Schlusswort – Resume	56
Literaturverzeichnis.....	X
Anlagen.....	XII
Eigenständigkeitserklärung.....	XV

Abkürzungsverzeichnis

Abb.

... Abbildung

bzgl.

... bezüglich

bzw.

... beziehungsweise

CTB

... Correction To Blue, eine Korrekturfolie für die Farbtemperatur zu Tageslicht.

CTO

... Correction To Orange, eine Korrekturfolie für die Farbtemperatur zu Kunstlicht.

etc.

... et cetera

evt.

... eventuell

HMI

... Ausdruck für eine Tageslicht-Lampe. HMI steht für die verschiedenen Gase im Brenner.

o.a.

... oder andere

o.ä.

... oder ähnliches

u.ä.

... und ähnliches

z.B.

... zum Beispiel

2D

... zweidimensional, auf einer Ebene (Höhe x Breite).

3D

... dreidimensional, räumliche Darstellung mit Tiefe (Höhe x Breite x Tiefe).

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Einer der ersten Tonfilme "THE JAZZ SINGER" (Alan Crosland, 1927) - das Licht folgt bereits strikten Hollywood Regeln.....	8
Abbildung 2: Hartes Licht und harte Schatten für den gleichnamigen Bösewicht in Nosferatu.....	9
Abbildung 3: Das erste Bild von „THE GODFATHER“ zeigt deutliche Züge von Rembrandt mit seinen markanten Schattenspielen.....	11
Abbildung 4: Skizzierte Darstellung einer 3-Punkt-Beleuchtung.....	15
Abbildung 5: Die dunkle Straße zu Beginn auf dem Weg zur Versicherungsfirma, welche mit Leuchtschrift hervorgehoben ist.....	24
Abbildung 6: Harte Schatten an der Liftwand.....	24
Abbildung 7: Doppelte Schatten von Neff an den Wänden.....	25
Abbildung 8: Phyllis spielt die Liebende – vergleichsweise weiches Licht auf ihrem Gesicht.....	25
Abbildung 9: Phyllis steht ohne Vorwarnung vor Neff's Wohnungstür: Hartes Licht.....	26
Abbildung 10: Phyllis gesteht in düsterer Beleuchtung, bereits Mordgedanken gehabt zu haben.....	26
Abbildung 11: Dämonisch wirkendes Augenlicht, während Mr. Dietrichson neben der regungslosen Phyllis ermordet wird.....	27
Abbildung 12: Neff mit schattigem Gesicht, Phyllis weich ausgeleuchtet.....	27
Abbildung 13: Gegenschuss: Das Gesicht von Neff plötzlich mit etwas Licht und Schatten ausgeleuchtet.....	28
Abbildung 14: Jalousien Schatten während Neff die ersten dunklen Seiten an Phyllis entdeckt.....	28
Abbildung 15: Neff steht als einziger in den einsperrenden Jalousie Schatten.....	29

Abbildung 16: HORROR OF DRACULA: Angsteinflößende Schatten im Geischt, bereits 1958.....	37
Abbildung 17: LOOK WHO'S TALKING (Heckerling, 1989): Für die werdende Mutter bricht eine Welt zusammen, doch die Beleuchtung bleibt hell und gleichmäßig.....	37
Abbildung 18: John Preston läuft von der Dunkelheit ins Licht.....	38
Abbildung 19: Das offizielle Dogma 95 Zertifikat von „FESTEN“ - welches vor Beginn des Films eingeblendet wird.....	47
Abbildung 20: Ein farbenfrohes Bild.....	50
Abbildung 21: Die gleiche Szene plötzlich weniger kontrastreich.....	50
Abbildung 22: Einführung des Vaters: Die Hälfte seines Gesichts liegt im Dunkeln.....	51
Abbildung 23: Wenig Licht im Taxi wodurch die Flamme gut zur Geltung kommt.....	51
Abbildung 24: Christian mit seiner Schwester: Nur erhellt vom Feuerzeug.....	52
Abbildung 25: Der Vater liegt am Boden, während Michael wütend über ihm steht.....	52
Abbildung 26: Gegenschuss mit Eingangslicht zur Aufhellung. Der Vater immer noch am Boden.....	53
Abbildung 27: Die teilnahmslose Mutter, gleichmäßig ausgeleuchtet mit wenigen Schatten.....	53
Abbildung 28: Christian am Morgen danach im hellen Lichtschein.....	54

1 Einleitung

Licht beschäftigt die Menschheit von Anbeginn der Zeit. Welches Thema wäre besser zu erörtern, als ein so grundlegend Wichtiges. Licht bestimmt nicht nur den Film, sondern auch das Leben selbst. Bereits der Schriftsteller Lew Nikolajewitsch Graf Tolstoi (1828-1910) beschrieb Licht und dessen Bedeutung folgend:

„Die ganze Mannigfaltigkeit, der ganze Reiz und die ganze Schönheit des Lebens setzen sich aus Licht und Schatten zusammen.“

Dieses Zitat wiederum lässt eine Brücke zum Film schlagen. Denn was wäre der Film ohne sein Licht und somit ohne seine Schatten? Ohne Licht, ohne Dunkelheit, ohne Schatten ist es gar nicht möglich, Räumlichkeit darzustellen und die Bilder interessant zu gestalten. Somit findet das Zitat auch für den Film Anwendung: Denn all die Schönheit und die Vielfältigkeit wird im Film durch Einsatz von Licht hervorgehoben oder gar erst möglich.

Im Folgenden beschäftigt sich diese Arbeit mit dem Beginn des Lichts im Film. Es wird aufgezeigt, wie sich die Denkweise der Beleuchtung vom Stummfilm bis zur heute anerkannten 3-Punkt-Beleuchtung entwickelt hat. Dabei stellt sich die Frage, woher die Filmemacher ihre Ideen zur Beleuchtung nahmen, was zu einer Exkursion in die Zeiten der Malerei zurück führt und einen kurzen Einblick gewährt, welche Techniken auch heute noch Anwendung finden in der Filmbranche. Lange Zeit war das Licht nur Mittel zum Zweck, um das Bild genügend für die Kamera aufzuhellen. Im Laufe der Zeit kamen „Effekte“, kleine Spielereien mit dem Licht hinzu und es bildete sich ein klassischer Beleuchtungsstandard, welcher in seinem Aufbau und seiner Funktion betrachtet wird. Es folgen Überlegungen, wie dieser Standard mit weiteren Lichtern ausgebaut und verbessert oder variiert werden kann, wenn es die Situation erfordert. Jeder Standard zieht aber auch Gegenströmungen mit sich, so wird eine erfolgreiche Gegenströmung der Filmgeschichte heraus genommen und näher betrachtet, inwiefern sie sich zur klassischen Beleuchtung unterscheidet: Film Noir. Ein Filmbeispiel soll diese Erörterung verdeutlichen. Um diesen Teil anschaulicher zu gestalten, wurden aus dem Film passende Stills in die Arbeit gegeben. Diese wurden von der Autorin ausgewählt und anhand der DVD des Films erstellt. Ausschlaggebend für diese Stills sind auffallende Lichtbeispiele in den verschiedenen Szenen.

Anschließend stellt sich die Frage nach den einzusetzenden Lichtquellen für den Film, die es in künstlicher, aber auch natürlicher Form zu finden gibt – wobei die künstlichen, also technisch von Menschenhand erschaffen, ein sehr großes Spektrum bieten, welches in dieser Arbeit im kleinst möglichen Rahmen gehalten wird. Natürliche Lichtquellen hingegen sind sehr begrenzt, wer sich die Sonne zu Nutze machen will, sollte um deren Vor- und Nachteile Bescheid und sich dementsprechend zu helfen wissen. Hierfür, aber auch für geplantes, künstliches Licht, gibt es Unmengen an Hilfsmittel um das Licht den abgesprochenen Vorstellungen entsprechend zu gestalten und zu beeinflussen. Eine komplette Aufzählung und Beschreibung würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, weshalb das Augenmerk auf einem Auszug der am häufigsten zum Einsatz kommenden Materialien liegt.

Dies wiederum führt zu dem Gedanke, ob durch die viele Lichtsetzung nicht evt. die Logik des Lichts an sich verloren geht im Bemühen um Kreativität, Effekte und Charakterzeichnung. Auch ist es wichtig zu überlegen, welche Konsequenzen sich daraus ergeben, dass das Licht nun gewissen Regeln folgend geplant und eingesetzt wird. Es ist ein großer Fortschritt das Filmset nicht mehr nur zu erhellen, sondern endlich Räumlichkeit in ein 2D Bild zu bringen und Charaktere darstellen zu können. Doch diese Vorteile bringen Regeln mit sich, was Lichtanschluss, Lichtlogik und überhaupt die Darstellung von Charakteren oder deren Stimmungen betrifft.

Der letzte Teil der Arbeit zeigt noch einmal ein Beispiel des Widerstandes vor nicht einmal 20 Jahren gegen den Standard auf. Eine Revolution gegen den Standard der seit Jahrzehnten immer weiter entwickelt und verbessert wurde und durchweg anerkannt ist. Auch dieses Beispiel sticht aufgrund seines Umgangs mit Licht aus der Filmgeschichte heraus – wieder verdeutlicht durch Stills aus dem Film – und ist nur ein Stellvertreter verschiedener Gegenströmungen: Dogma 95.

Dieses als auch das vorangegangene Beispiel sollen aufführen, dass die klassische Beleuchtung nicht die einzig wahre Möglichkeit ist, denn auch Film Noir und Dogma 95 haben große Beachtung beim normalen Publikum als auch bei Filmkritikern gefunden. Während Film Noir es auf den ersten Blick etwas zu übertreiben scheint mit harten Lichtern und auffälligen Schatten, zelebriert Dogma 95 das komplette Gegenteil mit dem Verbot von zusätzlich aufgestelltem, künstlichen Licht.

Die Arbeit endet mit einigen abschließenden Worten, einem Resumé der Autorin bzgl. der gewonnenen Erkenntnisse durch die Recherchen und den Werdegang der Arbeit und einigen persönlichen Gedanken.

2 Es werde Licht

Licht im Film scheint auf den ersten Blick nichts Besonderes zu sein, oft wird es nicht einmal bewusst wahrgenommen. Dennoch hat das eigens aufgebaute Filmlicht einen hohen Stellenwert in der Filmbranche – abgesehen von wenigen Ausnahmen, von denen gegen Ende der Arbeit noch eine aufgezeigt wird – und wird mit viel Planung, Arbeit und Mühe am Set umgesetzt.

Blank ist überzeugt, dass jede Phase des Films mit Licht zu tun hat. Sei dies zu Beginn das Licht, das auf den Film fällt¹, sei es im Kino, wo das Licht der Projektoren das Bild auf die Leinwand wirft oder das Licht vom Fernseher das nötig ist, um das Bild wiederzugeben.²

Filmlicht ist keine neue Erscheinung oder ein Modetrend. Licht ist nicht nur essenziell in den von Blank beschriebenen Phasen, auch für den Film und das Bild selbst spielt es eine gravierende Rolle. Seit vielen Jahrzehnten arbeitet die Filmbranche mit verschiedenen Lichtstimmungen. Im Stummfilm wurde der Film nicht nur durch die musikalische Untermalung getragen, auch hier war bereits klug eingesetzte Beleuchtung wichtig.

2.1 Der Beginn – Die schwarz-weiß-Ära

Obwohl elektrisches Licht kein Fremdwort mehr war, war die Sonne in den Anfangszeiten des Films (um 1900) das wichtigste Licht und das erstaunlicher Weise nicht nur für Außenaufnahmen. Die zahlreichen im Studio gedrehten Filme profitierten vom Sonnenlicht, denn es wurde mit Glasdächern gearbeitet. Besonders günstige Arbeitsverhältnisse für das Licht waren an der kalifornischen Küste gegeben. Es entwickelte sich ein Ballungsort für Filmemacher, auch heute noch ist Hollywood wohl jedem ein Begriff. Die Sonne schien fast immer und vor allem bis spät in die Abendstunden, wodurch die Arbeitstage verlängert werden konnten im Gegensatz zu weniger sonnigeren Regionen im Osten.³

¹ Anstatt auf Filmmaterial fällt das Licht bei heutiger Technik auf den Sensor.

² vgl. Blank, 2009: 22

³ vgl. Blank, 2009: 23

Um die Jahrhundertwende entwickelten sich erste Hilfsmittel, um das starke Licht der Sonne zu beeinflussen. So wurde erstmals mit Spiegeln gearbeitet, um Licht zu variieren und umzuleiten. Ebenso kam die Idee auf, das Licht diffuser zu machen, indem mit Stoffen oder speziellem Glas gearbeitet wurde.⁴

Die primäre Aufgabe des Lichts beschränkte sich zu dieser Zeit darauf, das Bild gleichmäßig zu erhellen. Es wurden keine Bildteile hervorgehoben, Schatten galt es zu vermeiden und der Darsteller war gleich ausgeleuchtet wie auch das restliche Filmset.⁵

Durch die steigenden Möglichkeiten der elektrischen Beleuchtung wurde die Experimentierfreude der Filmschaffenden immer mehr geweckt⁶. Als Schlüsseljahr für die Elektrifizierung der kalifornischen Studios gibt Peter Baxter das Jahr 1915 an⁷. Erst in den folgenden Jahren zwischen 1915-1930 kann man davon sprechen, dass das Licht gezielt für bestimmte ‚Effekte‘ eingesetzt wurde und sich Regeln zu entwickeln begannen, die auch heute noch Gültigkeit finden.⁸

In diesem Zusammenhang ist das Wort ‚Effekte‘ so zu verstehen, dass das Bild nicht mehr nur gleichmäßig erhellt wurde, sondern Konturen und Schatten zum Einsatz kamen. So entwickelten sich die Ansätze von heute noch anerkannten Regeln, wie z.B. das lösen einer Person vom Hintergrund mit Hilfe richtig gesetzten Lichts – eine Spitze. Ebenfalls wird nun darauf geachtet, den Räumen mehr Tiefe zu verleihen⁹.

Tiefe, die zuvor im gleichmäßig ausgeleuchteten Bild ohne Schatten nicht möglich gewesen wäre, denn erst durch das Licht und dessen verschiedene Abstufungen und Schatten wird es möglich, auch in einem zweidimensionalen Bild einen gewissen Eindruck von Tiefe zu vermitteln.

Blank fasst dieses Phänomen einfach zusammen: „*So kann man in dem zweidimensionalen Medium nur durch das Licht Räumlichkeit herstellen.*“¹⁰

Bei einem 'Farbspektrum' von klarem weiß, über verschiedene Graustufen bis zu klarem schwarz liefern diese Bilder „*einen willkommenen Abstand zur Wirklichkeit und damit die Möglichkeit, durch Helligkeitswerte dekorative und gedankentiefe Bilder zu schaffen.*“¹¹

4 vgl: Bordwell / Staiger, 1985: 272

5 vgl. Blank, 2009: 25

6 vgl: Blank, 2009: 26

7 vgl. Blank 2009: 24, zit. n. Baxter, 1975: 83

8 vgl: Blank, 2009: 28

9 vgl. Blank, 2009: 30

10 Blank, 2009: 19

11 Arnheim, 2002: 78

Drei Stilbezeichnungen waren im schwarz-weiß-Film wichtig: High-Key, Normalstil und Low-Key.

Der High-Key lässt durch seinen Namen schon erahnen, dass hier die Helligkeit eine wichtige Rolle spielt. Das Bild wird sehr hell gehalten und möglichst schattenfrei beleuchtet¹².

Im Normalstil spiegelt sich unsere alltägliche Wahrnehmung wieder. Das Bild wirkt für das menschliche Auge ausgewogen, es herrscht weder eine Übermacht an Hell noch an Dunkel. Somit beeinflusst eine solche Beleuchtung die Szene nicht dramaturgisch – sie bleibt neutral.¹³

Der Low-Key ist hingegen das Gegenstück zum High-Key. Dieses Bild ist im gesamten dunkler, es gibt mehr Schattenteile und nicht beleuchtete Teile in der Bildkomposition¹⁴.

High-Key als auch Low-Key können im Gegensatz zum Normalstil einen wichtigen Einfluss auf die Dramaturgie übernehmen.¹⁵

Durch die Lichtsetzung wurde die Wirkung der schwarz-weiß Bilder beeinflusst bzw. bewusst erstellt, dies geschah mit Hilfe verschiedener Variationen von unterschiedlich kräftig gesetzten Kontrasten. Der lichtsetzende (Kamera)mann musste entscheiden, wie er seine Lampe aufstellt und ob damit harte oder weiche Schatten fallen, die Szene allgemein hell oder düster gehalten wurde und ähnliches. Die komplett gleiche Szene kann so entweder im hellsten Licht erstrahlen oder in der Dunkelheit versinken oder einen Kontrast von hell und dunkel bilden.¹⁶

2.2 Licht als Kunst

Bereits im schwarz-weiß Film wurde dem Licht eine weitere, wichtige Bedeutung zugewiesen, die wir auch von heutigen Filmen noch kennen. Wem sind Symbole wie Licht und Schatten, weiß für Reinheit oder Unschuld, schwarz für Böses oder Unheimliches¹⁷

12 vgl. Dunker, 2008: 25

13 vgl. Dunker, 2008: 25

14 vgl. Dunker, 2008: 25

15 vgl. Dunker, 2008: 25

16 vgl. Arnheim, 2002: 78

17 vgl. Arnheim, 2002: 79

nicht bekannt. Die Möglichkeiten von Licht und Dunkel, Helligkeit und Finsternis, Konturen und Schatten war und ist bis heute unerschöpflich.

„Es ist dies eins der wichtigsten Formungsmittel, die der Film liefert.“¹⁸

Um die Wichtigkeit aber auch die bereits vorhandene Variation des Lichts in der schwarz-weiß Film Periode zu verdeutlichen ein Beispiel der Schauspielerin Baranowskaja:

In ihrer Rolle eines Films von Pudowkin hat sie durch die sehr kontrastreiche Beleuchtung ein geradezu knochiges, sehr formenreiches, belebtes und lebendiges Gesicht. Genau das gleiche Gesicht spielt in deutschen Produktionen – wie z.B. *„GIFTGAS“* (Michail Dubson, 1929) oder *„SO IST DAS LEBEN“* (Carl Junghans, 1929) – hier wirkt es durch die Ausleuchtung allerdings flach, unausgeprägt, grau und ausdruckslos.¹⁹

Wie obige Erläuterungen darstellen, wurde Licht in schwarz-weiß Filmen eingesetzt, um Gesichter verschieden darzustellen, aber auch um Räume kühl und düster oder warm und gemütlich erscheinen zu lassen.

Rudolf Arnheim selbst war überzeugt davon, dass der schwarz-weiß Film dem Farbfilm in einigen Punkten an Aussagekraft überlegen ist. So gibt er – unter vielen anderen – folgendes Beispiel:

„Wie schräge Streifen hellen Sonnenlichts in einen dunklen Raum fallen – diesen Effekt würde man im Farbfilm kaum mit ähnlichem Erfolg verwenden können, wie dies im Schwarzweißfilm dauernd geschieht.“²⁰

Ein Beispiel, das bestimmt jeder schon einmal im Farbfilm gesehen und evt. sogar bewundert hat. Trotzdem war man überzeugt von schwarz-weiß Filmen und deren Aussagekraft, auch wenn so ein heller, auffallender Schein des Lichts nicht all zu häufig vorkam.

Es galt als grober Fehler, wenn das Licht in einem Film zu auffällig strahlte. Die Wichtigkeit und Richtigkeit bestand darin, Dinge so wiederzugeben, wie sie tatsächlich waren – gut erkennbar, im Ganzen erfassbar, ohne störende Schatten. Ein Mensch musste also ganz ausgeleuchtet werden, um als solcher wahrgenommen zu werden (denn auch in der Realität sehen wir unsere Mitmenschen als Ganzes und nicht zur Hälfte im

18 Arnheim, 2002: 79

19 vgl. Arnheim, 2002: 81

20 Arnheim, 2002: 82

Schatten). Erst mit der Zeit wurde das Licht bewusst zu dekorativen als auch zu charakterisierenden Zwecken eingesetzt.²¹

Als Vorreiter hierfür kann Regisseur Cecil B. De Mille (1881-1959) genannt werden, der in einer Szene seines Films das Gesicht eines Spions hinter einem Vorhang nur halb ausleuchtete. Zu seinen Zeiten ein Skandal, der als ‚nicht zu verkaufen‘ galt, bis er die Abnehmer davon überzeugte, dass dies ein ‚Rembrandtsches Halbdunkel‘ sei – wozu sogar doppelte Preise dafür verlangt wurden.²²

Rudolph Arnheim schreibt in seinem Buch nicht, von welchem Film hier speziell die Rede ist, recherchiert man jedoch, lässt sich die Vermutung aufstellen, dass es sich um den Film „*THE CHEAT*“ (Cecil B. De Mille, 1915) handelt. Gleich zu Beginn des Films spielt er mit Schatten im Gesicht des Darstellers und auch im weiteren Verlauf wirft er immer wieder Schatten in die Gesichter der Menschen, lässt sie durch Licht und Schatten laufen oder leuchtet das Gesicht nur zur Hälfte aus. Ebenfalls kommt die Szene vor, in der Mr. Hardy sich hinter einem Vorhang versteckt um seine Frau auszuspionieren, während sein Gesicht teils im Schatten liegt. Auf jeden Fall ist „*THE CHEAT*“ ein auffallendes Beispiel für seine Zeit, in der eigentlich ein gleichmäßig ausgeleuchtetes Bild erwartet wurde.

Es bildete sich ein Standard der Beleuchtung heraus, der für allgemein gültig angesehen wurde. Hielt man sich nicht an diese Regeln, so konnte es einem schnell ergehen wie De Mille, dessen Film erst keinen Abnehmer fand, weil er einen Menschen nicht als ganzes Wesen zeigte, sondern vom Schatten verdeckt. Hollywood war die Maschine, die den Weg der richtigen Beleuchtung vorgab und dennoch war De Mille ein Vorreiter heute noch gültiger Regeln für das 'klassische' Hollywood Licht.

Die Einstellung zu Licht wandelte sich: Nicht mehr gleichmäßig ausgeleuchtete Bilder waren interessant, stattdessen wurde versucht dem Raum mehr Tiefe zu verleihen, die Schauspieler vom Hintergrund abzuheben und ihnen teilweise schon eine sanfte Spitze zu leuchten.²³

Ebenfalls bildeten sich immer mehr 'Effekte' heraus, so waren beliebte Lichtspielereien z.B. das ausschalten des Lichts im Filmbild an einem Lichtschalter oder das Auspusten

21 vgl. Arnheim, 2002: 84

22 vgl. Arnheim, 2002: 83

23 vgl. Blank, 2009: 30

einer Kerze²⁴. Zu seiner Zeit ein spektakulärer Lichteffect, der manchmal nur des Effektes wegen verwendet wurde, um das Publikum zu erstaunen.

Wieder war De Mille ein Vorreiter, denn er verwendete bereits 1909 das Licht für einen Effekt, der wie Kaminfeuer aussah, ebenso ließ er das Licht durch das Fenster scheinen um den Raum zu erhellen.²⁵ Im folgenden Jahrzehnt wurden diese Effekte von immer mehr Filmschaffenden verwendet und waren bald eine übliche Filmlicht-Situation bzw. Effektlucht-Situation. Ebenfalls gerne gezeigte Lichtspielereien aus dieser Zeit waren z.B. das Licht von Straßenlampen, Tischlampen, eine leuchtende Laterne in der Hand oder auch die gehaltene Kerze.²⁶

Nicht nur die Entwicklung von Effekten machte Fortschritte, auch die Entwicklung des Hollywoodlichts zur Ausleuchtung der Personen und ihrer Umgebung Schritt in den 20er Jahren schnell voran und ist mit Beginn des Tonfilms als abgeschlossen anzusehen.²⁷



Abbildung 1: Einer der ersten Tonfilme "THE JAZZ SINGER" (Alan Crosland, 1927) - das Licht folgt bereits strikten Hollywood Regeln.

Gleichzeitig zur Hollywood Entwicklung war im europäischen Raum aber schon eine Gegenbewegung zum allmächtig werdenden Hollywood zu verzeichnen. So hob sich z.B. der Film „NOSFERATU“ (Murnau, 1922) deutlich von Hollywood Vorlagen ab und

24 vgl. Keating, 2010: 66

25 vgl. Keating, 2010: 66

26 vgl. Keating, 2010: 67

27 vgl. Blank, 2009: 44

erinnert mehr an heutige Gedanken, die Charaktere und Stimmungen mit Hilfe von Licht und Schatten einzufangen.²⁸



Abbildung 2: Hartes Licht und harte Schatten für den gleichnamigen Bösewicht in Nosferatu.

Der starke Gegensatz vom Expressionismus zur Hollywood üblichen Beleuchtung zeigt sich vor allem darin, dass Hollywood lange darum bemüht war, das Licht so unauffällig wie möglich zu setzen²⁹, so natürlich wie möglich. Dementsprechend definierte dieser 'Realismus' zwei wichtige Regeln³⁰:

1. Schatten entstehen nur unter Beachtung der natürlichen Lichtquelle³¹.
2. Die Personen müssen gut sichtbar sein.

Bis in die späten 30er entwickelten sich einige 'Effekte' zu einem beliebten Standard heraus, der in fast allen Hollywood Filmen zu sehen war. Der Bekannteste davon ist wohl eine kräftige Lampe, die durch ein Fenster scheint um das Sonnenlicht zu imitieren. Ebenfalls zur Routine geworden war das Hervorheben einer kleinen Lichtquelle, wie z.B. einer Tischlampe, im geschlossenen Raum.³²

Mit zunehmender Entwicklung von bloßer Erhellung weg zur durchdachten Ausleuchtung und kleinen 'Effekten' kann das Licht im Hollywood-Film durchaus als einfache Kunst betrachtet werden. Es macht den Raum für den Zuschauer sichtbar, versucht den Schauspieler mit Licht vom Hintergrund zu lösen, anstatt ihn komplett gleich aus-

28 vgl. Blank, 2009: 133

29 vgl. Blank, 2009: 50

30 vgl. Blank, 2009: 57

31 Bzw. der als 'natürlich' vermittelten Lichtquelle.

32 vgl. Keating, 2010: 136-138

zuleuchten, durchaus auch einmal Sonnenstrahlen durch das Fenster fallen zu lassen und Ähnliches;

ebenfalls unterschied Hollywood seine Filme nun in deren Stimmungen und versuchte das Licht entsprechend anzupassen. So erklärt Keating, dass düsteres Licht für Drama, helles Licht für Komödie und weiches Licht für Romanzen eingesetzt wurde. Mit der Beleuchtung sollte bereits die Grundstimmung des Films wieder-gespiegelt werden.³³ Dennoch kommt der Expressionismus der sich in „*NOSFERATU*“ (Murnau, 1922) zeigt und bereits Gefühle und Charaktere wiederzugeben versucht, unserem heutigen Verständnis von Kunst ein ganzes Stück näher.

2.3 Ableitung aus der Malerei

Regisseur Cecil B. De Mille ließ sich für seinen künstlerischen Einsatz des Lichts von einem Theaterstück inspirieren. Im Theater wurde bereits seit vielen Jahren mit Licht gearbeitet, doch woher nahm man die Inspiration zur Beleuchtung?

Es stellt sich die Frage, ob sich die Beleuchtung nicht evt. bis zur Malerei zurück verfolgen lässt – und das bis ins heutige Filmgeschäft.

Zu Beginn der Buchkunst, welche von Hand verfasst wurde, war keine Lichtgestaltung nötig, da es sich hierbei ohnehin meist um Heiligen-oder Götterbilder handelte. Im Mittelalter hatte sich eine Darstellung durchgesetzt, bei denen die Figuren 'von innen leuchteten' bzw. dieses Licht durch den Heiligenschein dargestellt wurde.³⁴

Jedoch bereits Leonardo da Vinci (1452-1519) machte sich Gedanken über Schatten und Verläufe und definierte fünf verschiedene Lichtqualitäten:³⁵

- Das gerichtete Licht, wie es von der Sonne, dem Mond und Flammen scheint.
- Das ungerichtete, breite Licht, das durch eine Tür oder Fenster fällt.
- Das umgebende Tageslicht, ohne Sonnenstrahlen.
- Das reflektierte Licht.

³³ vgl. Keating, 2010: 142

³⁴ vgl. Dunker, 2009: 128

³⁵ vgl. Dunker, 2009: 129

– Das Licht, das transparente Materialien wie beispielsweise Papier oder Leinwand durchdrungen hat.

Im weiteren Verlauf der weicher gezeichneten Renaissance zu Barocker Hell-Dunkel Malerei über Kerzenlicht Malerei bis zum Übergang in die Neuzeit lässt sich eine Veränderung des eingesetzten Lichts beobachten.

Wurden in der Renaissance die Lichter gerne sehr weich gesetzt, mit nur einer großen Lichtquelle, die alles sanft umhüllt, entwickelten sich im Barock hell und dunkel heraus. Es gibt zwar immer noch die eine Lichtquelle, diese jedoch meist kleiner, sodass sie nicht das ganze Bild erhellen muss. Je nach Künstler kann es sich um eine diffuse Lichtquelle handeln (die einen natürlichen Ursprung hat, wie z.B. ein Fenster) oder ein Lichtschein, der unabhängig von der Realität einfach im Bild vorhanden ist und dadurch seine Berechtigung hat (z.B. eine leuchtende Tafel).³⁶ Es geht soweit, dass nun vereinzelt mit sehr hartem Licht gearbeitet wird. Nie zu vergessen: Die Kontraste vom Licht zur Dunkelheit – das Bild ist nie mehr komplett ausgeleuchtet.

Gordon Willis, der Kameramann von „*THE GODFATHER*“, (Francis Ford Coppola, 1972) gab selbst an, sich vom Stile Rembrandts inspiriert haben zu lassen, was sich auch im Film widerspiegelt. Rembrandt, der viel mit hell-dunkel und dessen Dramatik gearbeitet hat. Bereits im allerersten Bild des Films, macht sich diese Beleuchtung auffällig bemerkbar: Ein Bittsteller ist umhüllt von Schatten und auch in seinem Gesicht gibt es nur wenig beleuchtete Stellen.

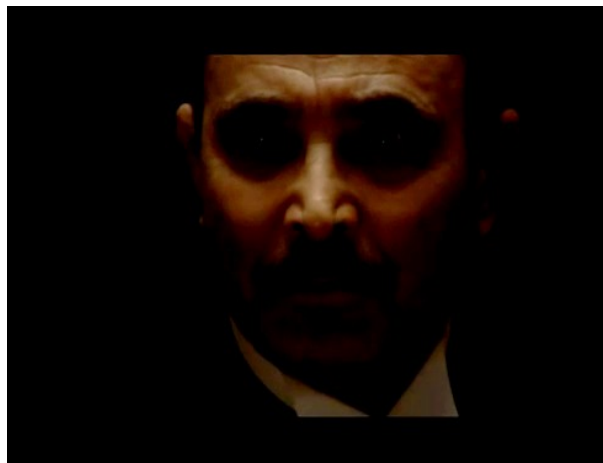


Abbildung 3: Das erste Bild von „THE GODFATHER“ zeigt deutliche Züge von Rembrandt mit seinen markanten Schattenspielen.

³⁶ vgl. Dunker, 2009: 133-137

Ein weiterer wichtiger Punkt in der Malerei war das Licht der Kerze – auch heute noch aus Filmszenen bekannt. Wie wir es aus dem Film kennen, beleuchtet auch in der Malerei die Kerze nicht einen ganzen Raum, sondern nur unmittelbar in der Nähe befindliche Menschen und Gegenstände. Je näher an der Kerze sich etwas befindet, desto heller wird es wiedergegeben und desto dunkler wird es, wenn es auch nur in weniger Entfernung ist. Dies entspricht tatsächlich nicht der Realität, denn eine Kerze erhellt einen Raum sehr gleichmäßig, wenn auch sehr schwach. Trotzdem hat es sich in der Malerei und anschließend auch im Film durchgesetzt, dass das Licht einer Kerze als 'realistisch' betrachtet wird, wenn ein zentrales Licht die Kerze erhellt, deren Licht kaum reflektiert und somit großflächige Schatten entstehen.³⁷

In dem Film „*THE LAST OF THE MOHICANS*“ aus dem Jahre 1920 (Clarence Brown, Maurice Tourneur) sind solche ‚Licht-Effekte‘ ersichtlich. In einer Szene³⁸ sind mehrere Menschen um einen Tisch versammelt, aus dessen Mitte eine Lichtquelle Licht spendet, aber nicht gesehen wird.³⁹

Edward Hopper, der von Achim Dunker als „*vielleicht der herausragende Lichtmaler des zwanzigsten Jahrhunderts*“ bezeichnet wird, inspirierte mit seinem stimmungsvollen Bild „Nighthawks“ angeblich Ridley Scott für „*BLADERUNNER*“ (1982) als auch Dario Argento für „*ROSSO – FARBE DES TODES*“ (1975).⁴⁰

2.3.1 Im Film angewandte Lichttechniken aus der Malerei

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass durchaus Lichtstile aus der Malerei im Film wiederzuerkennen sind. Im Folgenden drei auch heute noch typische Vertreter.

Vermeer: Das Licht verläuft von links nach rechts, kommt oft durch ein Fenster und wird dadurch gebrochen und reflektiert. Es wirkt „*als ob die Zeit still stünde*“.⁴¹

Rembrandt: Er lässt nur einen ganz bestimmten Teil im Bild hell aufleuchten (wie z.B. eine Tafel oder einen Helm), das Licht muss nicht begründet sein, der Gegenstand

³⁷ vgl. Dunker, 2009: 138-140

³⁸ Diese Szene befindet sich in etwa in der Hälfte des Films.

³⁹ vgl. Keating, 2010: 65

⁴⁰ vgl. Dunker, 2009: 141

⁴¹ Dunker, 2009: 148

leuchtet von sich aus. Hierdurch entstehen Schatten, in denen Menschen und Dinge (halb) verschwinden können.⁴²

Caravaggio: Sein Licht ist hart und kontrastreich – es fallen starke Schatten.⁴³

Unter dem Punkt *5.1 Künstliche Lichtquellen* finden sich Ideen, wie diese verschiedenen Stile von Licht umgesetzt werden könnten – wobei es immer viele Wege zum Ziel gibt im Filmlicht und selten nur eine wahre Antwort.

Weiters wurde der Film – vor allem in Deutschland – stark vom Expressionismus⁴⁴ geprägt, was durch Filmbeispiele wie *„DAS CABINET DES DR. CALIGARI“* (Robert Wiene, 1920), *„NOSFERATU“* (Murnau, 1922) und *„METROPOLIS“* (Lang, 1927) verdeutlicht wird. Es wird auffallend stark mit Licht und Schatten gearbeitet, vor allem auch im Zusammenhang mit der Stimmung und der Charaktere des Films.

Im expressionistischen Film ist das Augenmerk jedoch nicht unbedingt nur auf das Licht zu legen, auch übertriebene Gesten der Schauspieler und extreme Kameraperspektiven in denen die Horizontalen nicht immer waagrecht verlaufen mussten und ähnliches sind expressionistische Merkmale.

In den 1940er bis 1950er entwickelt sich aus diesen ursprünglich expressionistischen Filmen eine interessante, stark vertretene Richtung von Film in Hollywood aber auch Frankreich – bei welchem das Licht mit seinen Schatten von wesentlicher Bedeutung ist: Film Noir. Auf diesen wird im Verlauf der Arbeit noch näher eingegangen, als Beispiel einer Gegenströmung zu den typisch klassisch beleuchteten Hollywood Filmen.

3 Klassischer Lichtaufbau

„Whether it is noticed or not, light can sharpen our attention, shift our expectations, and shape our emotions.“⁴⁵

42 vgl. Dunker, 2009: 148

43 vgl. Dunker, 2009: 148

44 wird Anfang des 20. Jahrhundert angesiedelt

45 Keating, 2010: 1

Der durchschnittliche Zuschauer nimmt das Licht oft nicht bewusst wahr, dennoch wird es sehr bewusst eingesetzt, um den Zuschauer zu beeinflussen oder zu lenken. Im Laufe der Filmgeschichte hat sich ein klassischer Lichtaufbau heraus gezeichnet, der auch heute noch seine Berechtigung hat. Dieser ist als Grundlage / Grundhelligkeit zu verstehen, um eine Szene einzuleuchten – Erweiterungen sind in verschiedensten Variationen möglich, wie sich im weiteren Verlauf noch zeigen wird.

Dieser klassische Lichtaufbau bezieht sich hauptsächlich auf Innenausleuchtung, bei der es unverzichtbar ist, zusätzlich Licht zu setzen, kann in seinen Grundsätzen aber auch im Freien Anwendung finden.

3.1 3-Punkt-Beleuchtung

Der klassische Lichtaufbau ist unter der Bezeichnung ‚3-Punkt-Beleuchtung‘ bekannt. 3-Punkt aus jenem, einfachen Grund, weil drei Lichtquellen eingesetzt werden.

Wichtig zu erwähnen scheint es hier, dass diese Grundhelligkeit wenn sie auf eine Person angepasst wird, deren Bewegungsmöglichkeiten stark einschränkt. So eignet sich die 3-Punkt Beleuchtung zwar hervorragend für Szenen im Sitzen, Dialoge, Interviews o.ä., jedoch für stark bewegte Szenen ist eine ausgeklügeltere Beleuchtung nötig, die je nach Aufnahmegröße und Position der Kamera evt. laufend angepasst werden muss.

Die bereits erwähnten drei Lichtquellen bei der 3-Punkt-Beleuchtung werden als Hauptlicht (manchmal auch ‚Führung‘), Aufhellung und Spitze bezeichnet.

Das Hauptlicht ist dafür zuständig, von vorne den Darsteller zu beleuchten.⁴⁶

Um die Positionierung des Hauptlichts festzulegen, ist die Überlegung wichtig, woher eine natürliche Lichteinstrahlung kommen könnte. Steht eine Person vor dem Fenster, würde es wenig Sinn machen, das Hauptlicht von irgendwo anders als aus Fenster-Richtung zu setzen. Der Zuschauer orientiert sich an dem Hauptlicht und selbst ihm sind grundlegende Regeln des Lichts bewusst – so wäre es z.B. unverständlich, weshalb das Gesicht einer Person die vor einem Fenster steht im Schatten liegt.

⁴⁶ vgl. Sauerland, 2008: 40f

Das Hauptlicht wird von einer lichtstarken Lampe vertreten, die stärkste Lampe im Vergleich zu den folgenden der Aufhellung und der Spitze.⁴⁷

Die Aufhellung steht etwas seitlich, um die Schatten abzuschwächen die vom Hauptlicht geworfen werden. Hier muss darauf geachtet werden, dass durch den Schein der Aufhellung keine weiteren, unnatürlichen Schatten entstehen.⁴⁸

Grundsätzlich ist bei der Aufhellung eine etwas schwächere Lampe als für das Hauptlicht zu verwenden, außerdem wird gerne Diffusionsfolie eingesetzt, um das Licht noch weicher zu machen. Je nach gewünschter Lichtstimmung, kann hier mehr oder weniger Schatten geworfen werden⁴⁹ – wird es zu weit getrieben und die Schatten zu sehr weg geleuchtet, wirkt das Gesicht flach. Dies gilt es zu vermeiden.

Schräg hinter dem Darsteller steht die Spitze, um ihn vom Hintergrund zu lösen⁵⁰ – ihn also optisch besser davon zu trennen, was gleichzeitig dafür sorgt, dass die Haare einen angenehm weichen Schimmer aufweisen.

Durch diese optische Trennung, erhält das Bild mehr Tiefe. Eine besondere Form der Spitze ist die Gloriole, welche dem Darsteller einen sehr harten Lichtsaum auf die Haare zeichnet – ähnlich einem Heiligenschein.

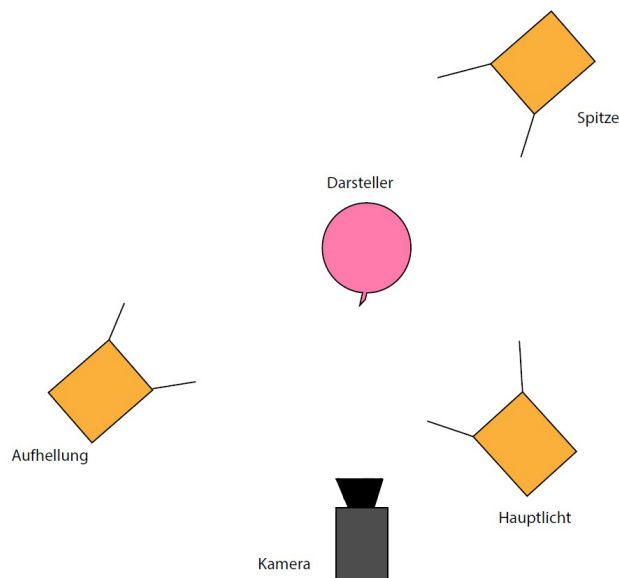


Abbildung 4: Skizzierte Darstellung einer 3-Punkt-Beleuchtung.

47 vgl. Dunker, 2008: 52f

48 vgl. Sauerland, 2008: 40f

49 vgl. Dunker, 2008: 54f

50 vgl. Sauerland, 2008: 40f

Wird eine Spitze bei Objekten gesetzt, so ist meist von einer Kante die Rede.⁵¹

Mit diesen drei richtig gesetzten Lichtern steht der klassische Grundsatz und es kann ohne weitere Verzögerung eine einfache Szene gedreht werden, z.B. ein Monolog des Hauptdarstellers oder wenn die Beleuchtung in doppelter Ausführung (für jeweils einen Schauspieler) aufgebaut wurde, auch ein Dialog.

3.2 Erweiterungen des Standards

Oft reichen die oben beschriebenen drei Lichtquellen nicht aus, um ein eindrucksvolles Bild zu schaffen, weshalb es unzählige Möglichkeiten an Erweiterungen für diesen Standard gibt.

Gerne noch zum Standard dazu gezählt wird ein sogenanntes Hintergrund Licht. Da damit aber die drei Lichtquellen überschritten werden, wird das Hintergrund Licht in dieser Arbeit unter den Erweiterungen aufgezählt.

Das Hintergrund Licht, das auch gerne als Raumlicht bezeichnet wird, ist, wie es der Name schon sagt, dafür zuständig den Hintergrund auszuleuchten. Manchmal sollen auch Akzente auf Dekorationen im Hintergrund gelegt werden, welche ohne das Hintergrundlicht in der Dunkelheit verloren gehen würden. Es gilt zu beachten, dass dieses Licht in der Realität die Reflexion des Führungslichts (z.B. der angenommenen Sonne durch das Fenster) wieder spiegelt – es soll eine leichte Grundhelligkeit geben, aber nicht den Hintergrund in den Vordergrund heben. Geeignet hierfür ist also ein weiches, unauffälliges Licht, das flächig aufhellt.⁵²

Bisher wurde davon ausgegangen, dass das Hauptlicht den Darsteller von vorne anstrahlt. Das muss tatsächlich aber nicht immer der Fall sein, so ist es in Horrorfilmen oder in bedrohlichen Szenen durchaus üblich, dass ein starkes Licht von unten scheint – welches das Gesicht schattig und bedrohlich wirken lässt.

Andererseits könnte auch ein starkes Licht von oben auf eine Person gerichtet sein. Dies hat zur Folge, dass die Augen sehr schattig dunkel werden – wieder eine bedrohliche Situation.

⁵¹ vgl. Dunker, 2008: 55

⁵² vgl. Dunker, 2008: 55

Eine weitere auffällige Abwandlung ist das Gegenlicht, bei dem das Licht in die Optik der Kamera scheint und den Darsteller so nur noch als Silhouette erkennen lässt.⁵³

Anstatt eine Spitze von oben einzurichten, kann diese auch von unten kommen – wird dann aber als Kicker bezeichnet.⁵⁴

Außerdem kann speziell Licht für Kleidung oder Augen eingesetzt werden. Durch Augenlicht (ein kleiner, sich reflektierender Lichtpunkt in der Pupille) wirkt ein Gesicht freundlicher.⁵⁵

Für anspruchsvollere Szenen werden mit Hilfsmaterial evt. noch vorhandene, störende Schatten im Gesicht aufgehellt, hier oder da ein störender Lichtpunkt weg retuschiert oder absichtlich ein Schattenverlauf hineingearbeitet. Der Fantasie sind keine Grenzen gesetzt.

3.3 Vorhandenes Licht nützen und verstärken

Immer wieder wird in verschiedener Literatur darauf verwiesen, dass man sich bereits vorhandene Lichtquellen zu Nutze machen soll. Sei dies ein Kaminfeuer, eine Schreibtischlampe, das Licht an der Decke oder das Sonnenlicht. Es bringt durchaus Vorteile sich von der gegebenen Situation inspirieren zu lassen.

Bereits vorhandene Lichter geben eine Orientierung und können gut in die Szene eingebaut werden. Diese Lichtquellen können für den Film verstärkt werden, sodass z.B. der Schein der Schreibtischlampe noch auf der einen Gesichtshälfte des Darstellers ankommt. Dies entspricht evt. nicht tatsächlich der Realität, im Film wirkt es aber durchaus real und logisch.

So kann z.B. die Sonne zusätzlich durch Scheinwerfer unterstützt werden, die durch ein Fenster fällt.

Flackerndes Kaminfeuer kann durch flackerndes Licht mit passender Farbfolie verstärkt werden.

53 vgl. Dunker, 2008: 58

54 vgl. Dunker, 2008: 58

55 vgl. Dunker, 2008: 58

Sonnenschein der durch Fensterläden fällt und markante Schatten auf alles sich dahinter befindliche wirft – ebenfalls durch Lampen und evt. Folien verstärkt. Hier kann auch gut die Bewegung der Sonne (im Zeitraffer) nachgeahmt werden, indem das Licht bewegt wird und die Schatten ihre Position verändern.

James Wong Howe⁵⁶ schlägt vor, wenn keine echten Lampen im Bild zu sehen sind „das Licht so zu setzen, dass es von einer originalen Quelle zu kommen scheint [...]“⁵⁷

Auch hier bietet sich wieder das Beispiel von der Tischlampe an. In einer nahen Einstellung ist eine solche vielleicht nicht (mehr) im Bild zu sehen, dennoch kann durch zusätzliche Beleuchtung suggeriert werden, dass von außerhalb des Bildrandes der Lichtschein der Tischlampe bis in das sichtbare Bild fällt.

4 Gegenströmung zur klassischen Beleuchtung

Immer wieder gab es Filmemacher, die sich nicht dem strikten Regelwerk Hollywoods unterwerfen wollten. Alle Gegenströmungen und Versuche sich abzugrenzen zu erörtern wäre zu umfangreich für diese Arbeit. Als Stellvertreter soll hier Film Noir stehen, der durch seine abweichende Arbeit mit Licht, mit seinen auffallenden Hell-Dunkel / Licht-Schatten Spielen ein hervorstechendes Beispiel bietet.

4.1 Film Noir

„It has always been easier to recognize a Film noir than to define the term.“
(James Naremore, 1998)⁵⁸

Film Noir wurde auch 'die schwarze Serie' genannt, ihre Art des Filmemachens ist schwer zuzuordnen. Als Genre kann es kaum benannt werden, da es sich um eine Mi-

⁵⁶ Kameramann in „The Rose Tatoo“ (1955), „Picnic“ (1955), „Funny Lady“ (1974)

⁵⁷ Blank, 2009: 18, zit. n. James Wong Howe

⁵⁸ vgl. Röwekamp, 2003: 15

schung von Kriminalfilm, Detektivfilm, aber auch Drama handelt. Dennoch steckt auf jeden Fall eine Idee dahinter, derart mit Licht und negativen Weltbildern zu spielen.

Evt. ist es am Sinnvollsten, Film Noir als einen Stil zu betrachten. Ein Stil der sich zu Kriegs- und Nachkriegszeiten der USA und Frankreich gebildet hat und nicht immer eine angesehene Art war, Filme zu machen. Auch der Ausdruck 'Film Noir' den Nino Frank etablierte⁵⁹, wurde erst später als Abgrenzung gezogen, um den Stil zwischen 1946 – 1951 zu beschreiben.⁶⁰

Auch durchlebte Film Noir die verschiedenen Stadien von „mehr oder minder schroffer Ablehnung [...] bis hin zur mehr oder minder faszinierten Zustimmung [...]“⁶¹

4.1.1 Einstellung und Gedanken von Film Noir

Es gibt einen großen Unterschied von Film Noir zu anderen Filmen dieser Zeit: die positive Einstellung und die fröhlichen Enden die das Versprechen boten, dass sich der Protagonist in Sicherheit wiegen kann, wurden unterschlagen. Stattdessen wurden dunkle Weltbilder gemalt, in denen das Individuum einen äußerst gefährlichen, geradezu Existenz gefährdenden Alltag erleben muss, in klaustrophobischer Atmosphäre voller Verzweiflung und Einsamkeit.⁶²

In diesem Sinne war Film Noir ein geradezu revolutionärer Gedanke seiner Zeit, denn hier waren für gewöhnlich fröhliche Weltbilder und intakte Familien gerne gesehen. Viele Jahre zuvor hatte der Expressionismus sich schon an düstere Themen und auffallende Ausleuchtung – wir erinnern uns an „*NOSFERATU*“ (Murnau, 1922) – heran gewagt. Knappe zwei Jahrzehnte nach der expressionistischen Phase folgt nun Film Noir. In einer Zeit, in der das Publikum durch fröhliche Geschichten abgelenkt werden sollte, wagte es Film Noir eine gnadenlose Schwarzmalerei zu präsentieren, in der die Protagonisten leiden und sich fürchten mussten und am Ende oft auch noch ein schreckliches Ende erlitten.

Ein kleiner, netter Nebeneffekt mag evt. sein, dass die realen, dunklen, verlassen Straßen, die flackernden Reklame-Lichter und die einsamen Einzelgänger die Kosten

59 vgl. Krutnik, 1991: 15

60 vgl. Röwekamp, 2003: 76

61 Röwekamp, 2003: 15

62 Conard, 2006: 92

im Gegensatz zu einer klassischen Hollywood-Studio-Produktion etwas geringer hielten, da nicht mit (z.B.) dutzenden Tänzerinnen und prachtvoller Kulisse aufgewartet werden musste.⁶³

Film Noir ist meist erkennbar als Kriminalfilm oder Detektivfilm (oft aber in Verbindung mit Drama oder Melodrama, da der Detektiv eine tragische/vorgetäuschte Liebe durchlebt, die im Weiteren zum unvermeidlichen Ende führt). Das würde durchaus der dunklen Licht-Stimmung entsprechen, das häufige Vorkommen von einsamen Detektiven erklären. Dennoch wird dem Film Noir keinem Genre zugeteilt, er funktioniert eigenständig.

Patrick Keating sieht die Beleuchtung von Film Noir in den meisten Fällen als Methode der Melodramen – in denen mit low-key, harten Kontrasten und auffallenden Schatten an den Wänden gearbeitet wird.⁶⁴

Obwohl bekannte Muster in Film Noir angewendet werden, differenziert er sich auffallend von anderen Filmen seiner Zeit, evt. muss man ihn also als Ganzes und im Zusammenhang verstehen. Er wird zum auffallenden Beispiel, indem er eine düstere Welt schafft anstatt Freude vorzugaukeln, zu (Nach)Kriegszeiten die beklemmenden Gefühle behandelt ohne den Krieg zu thematisieren, evt. ist er sogar etwas kostengünstiger und macht auf sich aufmerksam mit auffallend kontrastreicher Lichtsetzung, welche konstant in ihrer Härte gehalten wird.

4.1.2 Licht- und Schattenspiele

Der Umgang mit Licht in Film Noir wird gerne als expressionistisch bezeichnet, da es sehr auffällig gesetzt wird – und das nicht unbedingt Realitäts-orientiert, sondern den Stimmungen und den Gefühlen im Film entsprechend. Es ist durchweg zu erkennen, wie sehr mit Licht gearbeitet und experimentiert wurde. Manchmal scheint es, als wäre die Aufmachung mehr Anstrengung wert gewesen als die Geschichte selbst – die oft recht einfach ausfällt.

⁶³ vgl. Hare, 2003: 14

⁶⁴ vgl. Keating, 2010: 245

Gerne kommen flackernde Lichter oder Reklamen vor, harte Schatten in männlichen Gesichtern und wohl am bekanntesten die Jalousie-Schatten im Gesicht einer Person und der Wand hinter ihr, in vielen Szenen ein Bild für Gefangen-Sein.

Haupthandlungen folgen hier nicht der Regel einer natürlichen Lichtquelle, die das Zimmer erhellt. Die wichtigsten Szenen des Films spielen in dunklen Büros oder anderen düster beleuchteten Räumen, Appartements wirken eng aber auch unübersichtlich, die Straßen sind nass und von dunklen Gebäuden eingegrenzt. Es ist immer die Ausweglosigkeit zu spüren oder auch eine mögliche Gefahr von Feinden, die sich im Schatten verstecken könnten.⁶⁵

Film Noir stellt die low key Beleuchtung in harten Gegensatz zu der high key Beleuchtung, dadurch entstehen sehr starke Kontraste und das Hell-Dunkel-Gefälle erscheint noch viel extremer. Es wird bewusst mit harten Lichtquellen gearbeitet, die in der Lage sind, harte Schatten zu werfen.⁶⁶

Es werden bevorzugt nur bestimmte Bildteile beleuchtet, was den oberen Rand der Szene meist im Dunkeln verweilen lässt. Die verschiedenen Lampen werden so eingesetzt, dass z.B. das Licht aus Richtung der Kameraachse kommt und damit ein auffallender Schatten von Objekten und Personen auf den Hintergrund geworfen wird.

Andererseits kann das Licht auch gegenüber der Kamera eingesetzt werden, was dazu führt, dass Personen oder Objekte nur noch als dunkle Silhouetten wahrnehmbar sind. Wird das Licht hingegen seitlich positioniert entstehen „helle, isolierend wirkende Umrisskanten“.⁶⁷

Bordwell vergleicht die Noir Ausleuchtung mit dem bis dato etablierten Hollywood Standard: *„Das Standard-Lichtverhältnis von Führungs- und Fülllicht zum Fülllicht alleine beträgt Vier zu Eins, während es im Film noir etwa Fünf zu Eins beträgt und manchmal sogar ganz auf Fülllichter verzichtet wurde.“*⁶⁸

Der Ideenreichtum der Lichtgestaltung in Film Noir scheint nicht aufzuhalten zu sein. So beschreibt Paul Schrader, wie gewohnte Umgebungen durch Licht zu völlig ungewohnten, fremdartig wirkenden Szenen avancieren können: *„Nasse Oberflächen erweitern auf Grund der reflektierenden Eigenschaften von Wasser die Möglichkeiten der Arbeit mit Licht. Die Lichtkunst des Film noir erhält damit die Möglichkeit, dunkle Ober-*

65 vgl. Röwekamp, 2003: 78

66 vgl. Röwekamp, 2003: 77

67 Röwekamp, 2003: S. 77f

68 Röwekamp, 2003: 78, zit. n. Bordwell

*flächen hell scheinend aussehen zu lassen [...] und beispielsweise als expressives visuelles Gestaltungselement zu benutzen [...]*⁶⁹

Auch der Protagonist erstrahlt in neuem Licht – bzw. Schatten. Sein Charakter entspricht nicht mehr dem Bild vorangegangener, männlicher Darstellung in Filmen – dem ultimativen Helden, der alle Probleme löst und das im Besten Falle noch in einer intakt funktionierenden Familie.

Der Protagonist in Film Noir ist mehr Antiheld als Held: er ist einsam, verwirrt, desorientiert und seine Handlungen, die oft mit der Moral im Gegensatz stehen, führen meist auf ein unausweichliches, nicht selten tödliches Ende hin. Obwohl oft der Macho gemimt wird, ist der Protagonist isoliert von der Außenwelt und sozialen Kontakten.⁷⁰

Er bewegt sich ständig in einer Umgebung von Korruption, Gefahr, Verbrechen und Grausamkeit⁷¹ – dies muss auch die Beleuchtung wieder spiegeln.

Der Noir Protagonist ist weder weich oder glatt, geschweige denn gleichmäßig hell ausgeleuchtet. Seine Verwirrtheit/Zerrissenheit und Existenzangst spiegeln sich in Schatten wieder. Schatten in seinem Gesicht, um das 'Kantige' an ihm und seinem Charakter zu verdeutlichen. Besonders in bedrohlichen oder beängstigenden Szenen zeichnet sich der Unterschied sehr klar heraus, von seinem konturenreichen Gesicht zu einem möglicherweise schützenswerten, weiblichen Gesicht.

Lange war die Frau nur das perfekte, schöne, weich ausgeleuchtete Wesen im Film. Auch im Film Noir gibt es noch Rollen, in dem die Frau weich ausgeleuchtet wird, doch es bildete sich auch immer mehr eine femme fatale heraus.

Weibliche Charaktere teilen sich grob gesagt in zwei Arten auf in Film Noir. Es gibt die liebenswerte, brave, treue, kurz also die 'gute' Frau und als starker Kontrast zu ihr eine femme fatale, die 'böse' Frau, die ihre sexuelle Anziehungskraft schamlos ausnützt, die Männer in ihr Verderben treibt und immer nur ihren eigenen Vorteil im Sinn hat.⁷²

Diese Unterschiede heben sie vom üblichen Frauenbild ab, doch Film Noir hilft auch hier mit bewusst inszeniertem Licht nach, um den Unterschied noch deutlicher zu betonen.

69 Schrader, 1972: 11

70 vgl. Conard, 2006: 92

71 vgl. Röwekamp, 2003: 132

72 vgl. Kaplan, 1998: 28, 31

Gerne tritt die femme fatale aus dem Schatten heraus, ihr Gesicht wird mit hartem Licht ausgeleuchtet⁷³, um klaren Abstand zu der zarten, 'guten' Frau zu schaffen.

In „*MINISTRY OF FEAR*“ (Lang, 1944) wird die femme fatale in vielen verschiedenen Lichtvariationen gezeigt durch den ganzen Film hinweg – obwohl ihre Rolle nicht einmal den wichtigsten Charakter darstellt. Die ‚gute‘ Frau hingegen, wird konventionell und durchgehend immer gleich hell ausgeleuchtet, egal welche Stimmungen sie durchlebt.⁷⁴ Auch in dem noch folgenden Beispiel „*DOUBLE INDEMNITY*“ (Wilder, 1944) ist klar zu sehen, dass die femme fatale der Stimmung entsprechend verschiedene Lichtvariationen durchlebt.

Aber nicht nur die (expressionistische) Lichtgestaltung hebt Film Noir von Standard Hollywood Filmen hervor. Durch bewusst eingesetzte Licht- und Kameraarbeit wird eine Enge dargestellt, die die Ausweglosigkeit des Protagonisten wieder spiegelt.

Es scheint, als wolle Film Noir um keinen Preis dem Hollywood-Drang folgen mit den Ansichten über fröhlich, voraussehbar strukturierte Geschichten und dem natürlich wirkenden Licht und dessen Regeln. Ganz im Gegenteil stellt Noir sich gegen sämtliche Regeln, die bis dahin anerkannt sind. Es wirkt, als wollten die Künstler sich beinahe zwanghaft davon lösen und etwas Eigenständiges, Ausdrucksvolleres sein. Sie haben es geschafft, sich deutlich von den Hollywood-Studio-Produktionen zu distanzieren. Die Macher nutzten alle ihnen zur Verfügung stehenden Mittel, um den Schwarz-Weiß-Film noch einmal aufleben zu lassen. Und das in einer Zeit, in der schon bald der Farbfilm den Schwarz-Weiß-Film ablösen sollte.

4.1.3 Filmbeispiel – “DOUBLE INDEMNITY”

„*DOUBLE INDEMNITY*“ (Billy Wilder, 1944), im deutschsprachigen Raum unter dem Titel „*FRAU OHNE GEWISSEN*“ bekannt, ist eine Adaption eines Romans.⁷⁵

Bereits in den ersten Minuten zeigt sich der Film als typischer Film Noir. Er beginnt in dunklen Straßen, mit einzelnen Straßenlaternen, die nur wenig Licht spenden, einem flackernden Baustellen-Schild und einer Leuchtreklame der Versicherungsfirma. An-

73 vgl. Kaplan, 1998: 32

74 vgl. Keating, 2010: 254

75 In Anlage 1 befindet sich eine Inhaltsangabe zum Film.

schließlich beginnt der Hauptdarsteller sein Geständnis und der Film wird durch sein Voice-over erzählt und voran getrieben.



Abbildung 5: Die dunkle Straße zu Beginn auf dem Weg zur Versicherungsfirma, welche mit Leuchtschrift hervorgehoben ist.



Abbildung 6: Harte Schatten an der Liftwand.

Im Lift und auf dem Weg zum Büro werden heftige Schatten der Personen auf die Wände geworfen, obwohl im Lift das Licht nur von oben kommen dürfte. Durch den ohnehin schon sehr engen Fahrstuhl, die zwei Personen darin und die vielen Schatten, wirkt das Bild sehr eingengt.

Als Neff anschließend zu seinem Büro läuft, wirft er zwei Schatten, obwohl in dem Raum fast keine Lichtquelle gezeigt wird, hauptsächlich brennen nur wenige Tischlampen im unteren Stock. Auffallend bei Abb. 7, dass der Hauptdarsteller hinter dem Gelände gefangen wirkt, vor allem durch dessen Schatten, die auf ihn geworfen werden.



Abbildung 7: Doppelte Schatten von Neff an den Wänden.

Besonders schön zu beobachten ist in „DOUBLE INDEMNITY“ die Veränderung von Phyllis Dietrichson. Zwar wird sie gleich zu Beginn sehr verführerisch eingeführt (wobei sie übrigens aus dem Schatten heraus tritt), dennoch scheint sie nicht so gleichmäßig ausgeleuchtet, wie man es von einer braven, lieben Ehefrau in Film Noir erwarten würde, außerdem gibt es deutliche Ausleuchtungsunterschiede für ihren Charakter. So unterscheiden sich z.B. Situationen in denen sie die brave, hilflose oder verliebte Frau mimt und jene Situationen, in denen sie eine eiskalte Mörderin / Komplizin ist. In der Beleuchtung zeigen sich Variationen, wie z.B. einem vergleichsweise gleichmäßig ausgeleuchteten, weichen Gesicht als sie sich als hilflos darstellt und Neff verführt; im Gegensatz zu einer sehr schattigen, dunklen Beleuchtung in Neffs Wohnung und während dem Mord als ihr wahres Gesicht zum Vorschein kommt.



Abbildung 8: Phyllis spielt die Liebende – vergleichsweise weiches Licht auf ihrem Gesicht.

Besonders auffallend sind die harten Schatten im Gesicht der femme fatal, als sie ohne Voranmeldung vor Neff's Wohnungstür steht. Hartes Licht scheint ihr ins Gesicht, während Neff in seiner dunklen Wohnung steht, wo er sich eben noch Gedanken über die zuvor gehörten Andeutungen der Ehefrau gemacht hat.



Abbildung 9: Phyllis steht ohne Vorwarnung vor Neff's Wohnungstür: Hartes Licht.

Im weiteren Verlauf kommt ihr wahres Gesicht zum Vorschein und der Wunsch nach dem Tod des Ehemanns – dies spiegelt sich in düsterer Beleuchtung wieder. Die Augen haben nicht einmal mehr ein Augenlicht, sie wirken tot und teilnahmslos wenn es um die Mordpläne geht und auch der Rest des Gesichts liegt im Dunkeln – trotz einer Lampe die neben Phyllis steht.



Abbildung 10: Phyllis gesteht in düsterer Beleuchtung, bereits Mordgedanken gehabt zu haben.

In der Szene allerdings, als sie während des Mordes an ihrem Ehemann bewegungslos neben diesem sitzt, wird ihrem schattigen Gesicht ein geradezu dämonisches Augenlicht versetzt. Ohne zu lächeln wirkt sie bedrohlich und zufrieden zugleich.



Abbildung 11: Dämonisch wirkendes Augenlicht, während Mr. Dietrichson neben der regungslosen Phyllis ermordet wird.

Das Gesicht von Neff scheint nie ganz Schatten-frei zu sein. Selbst wenn sein weibliches Gegenüber weich ausgeleuchtet ist, steht er als männlicher Kontrast schattiger und kantiger beleuchtet da. Z.B. in der Szene als er Phyllis bei sich zu Hause eng an sich zieht: Die Lichtquelle ist hinter Phyllis, verleiht ihrem Haar einen schönen Glanz, dennoch ist das Gesicht von Neff im Schatten während ihr Gesicht weich ausgeleuchtet ist.



Abbildung 12: Neff mit schattigem Gesicht, Phyllis weich ausgeleuchtet.

Im Gegenschuss interessanterweise ist nicht mehr so viel Licht auf Phyllis Haaren vorhanden, stattdessen wird das Gesicht von Neff teilweise erhellt. Aber bei weitem nicht so gleichmäßig und hell wie eine Frau in Film Noir – selbst in dieser romantischen Situation behält er etwas Geheimnisvolles, sein Gesicht nur schattig ausgeleuchtet.



Abbildung 13: Gegenschuss: Das Gesicht von Neff plötzlich mit etwas Licht und Schatten ausgeleuchtet.

Auffallend durch den ganzen Film hindurch, sind die immer wieder kehrenden Schatten der Jalousien auf den Menschen. Besonders oft zu sehen auf dem Hauptdarsteller, der dadurch immer wieder eingesperrt wirkt. Er hat sich in eine bedrohliche Situation hinein manövrieren lassen und findet den Weg heraus nicht mehr. In einzelnen Situationen steht er in einem Raum mit mehreren Menschen sogar als einziger in den Schatten der Jalousien, was seine Ausweglosigkeit wieder spiegelt.



Abbildung 14: Jalousien Schatten während Neff die ersten dunklen Seiten an Phyllis entdeckt.



Abbildung 15: Neff steht als einziger in den einsperrenden Jalousie Schatten.

„DOUBLE INDEMNITY“ macht deutlich, wie ein typischer Film Noir ausgeleuchtet wurde, zeigt vor allem Gegensätze, bei genauerer Überlegung aber auch Gemeinsamkeiten mit der klassischen Hollywood Beleuchtung. So findet sich in Film Noir ebenfalls immer ein Hauptlicht, manchmal mit Aufhellung, allerdings werden die Schatten bewusst härter stehen gelassen. In gewisser Weise folgt Noir zum Teil den klassischen Regeln, wandelt diese aber für sich passend ab. Widersprechend sind die auffallenden expressionistischen Ausleuchtungen, vor allem auf den Gesichtern der Menschen, passend zu deren Stimmungen. Besonders gut zu beobachten bei der femme fatale.

Bei genauer Betrachtung zeigt sich, dass Film Noir zwar eine ganz neue Definition von Licht in den Film gebracht hat, sich aber trotzdem an dem vorherrschenden Standard orientiert hat. Oft sind das Hauptlicht und die Spitze nur allzu gut zu erkennen. Auch im eben erörterten Filmbeispiel ist bei der femme fatale meist eine deutlich sichtbare Spitze wahrzunehmen. Lediglich die Aufhellung ist schwächer als gewohnt oder gar nicht vorhanden – wodurch die markanten Schatten entstehen die so prägend sind für Film Noir. Dennoch scheint die übliche 3-Punkt-Beleuchtung kein Fremdwort, denn die 'gute' Frau wird durchaus klassisch ausgeleuchtet: Gleichmäßig und weich.

Obwohl Film Noir es gewagt hat, sich gegen den Mainstream zu stellen und erst mit harter Kritik und teils strikter Ablehnung zu kämpfen hatte, erfuhr er doch noch Wertschätzung und Anerkennung. Allerdings hat seine Art der Beleuchtung keinen anhaltenden Anklang gefunden und ist und bleibt daher eine Gegenströmung zum klassischen Hollywood Licht, welches heute aus keinem gut budgetierten Film mehr weg zu denken ist.

5 Die Technik hinter dem Licht im Film

Licht ist nicht unbedingt gleich Licht – dies hat uns der bisherige Verlauf der Arbeit erkennen lassen. Egal ob 'klassische' Beleuchtung oder eine Gegenströmung, eine Gemeinsamkeit bleibt: Die Technik, die für das Licht nötig ist. Auch heute noch sind die Möglichkeiten ein Filmset zu erleuchten so vielfältig wie die Fantasie des Menschen es zulässt – und natürlich die vorhandenen Mittel.

Um den Umfang dieser Arbeit nicht zu sprengen, wird im Nachfolgenden nur kurz auf verschiedene, mögliche Technik zur Beleuchtung eingegangen. Dieser Auszug umfasst keinesfalls auch nur annähernd die Möglichkeiten der Ausleuchtung der Gegenwart.

5.1 Künstliche Lichtquellen

Von künstlichen Lichtquellen ist in dieser Arbeit dann die Rede, wenn sie künstlich erschaffen wurden, um Licht zu erzeugen. Hierbei gibt es einige Unterschiede, die aufgrund des Umfangs aber nicht bis ins Detail dargestellt werden.

Es soll kurz erwähnt werden, dass zwischen Kunstlicht und Tageslicht unterschieden wird. Trotz dem Wort ‚Tageslicht‘ ist dieses unter künstliche Lichtquellen einzuordnen, da es künstlich erschaffen wird – mit Brennern die eine Farbtemperatur von Tageslicht aufweisen. Während Tageslicht bei einer Farbtemperatur von 5.600 Kelvin anzusiedeln ist und eher eine bläuliche Farbe aufweist, hat Kunstlicht nur noch eine Farbtemperatur von 3.200 Kelvin und schimmert leicht rötlich.

Bei Kunstlichtlampen ist darauf zu achten, sie möglichst vorsichtig zu bewegen und Erschütterungen zu vermeiden, bei Tageslichtlampen ist wichtig zu wissen, dass diese ihre volle Leuchtkraft erst nach wenigen Minuten entwickeln und nur Mithilfe eines Vorschaltgeräts in Betrieb genommen werden können. Die Lichtausbeute von Tageslichtlampen ist wesentlich höher als von Kunstlichtlampen, daher sind erstere im Preis auch wesentlich höher angesetzt.

Weiters unterscheiden sich die Lampen in ihrer Bauform, so gibt es verschiedenste Variationen – gleich bei allen ist jedoch das Prinzip, dass der Lichtstrahl durch Linsen und/oder Hohlspiegel geformt wird.⁷⁶

Wichtig für diese Arbeit ist außerdem die Unterscheidung von hartem und weichem Licht. Je nach Bauart der Lampe ist es möglich diffuses (also weiches) oder gerichtetes (also hartes) Licht zu erzeugen. Viele Lampen haben einen stufenlosen Übergang vom harten zum weichen Licht, während andere Lampen gezielt nur für eine Strahlungsqualität gebaut sind.

Um uns am Beispiel der genannten Maler in Kapitel 2.3.1 *Im Film angewandte Lichttechniken aus der Malerei* zu orientieren bedeutet dies Folgendes:

Für Vermeer wäre diffuses Licht zu verwenden, welches in Tageslichttemperatur durch ein Fenster scheint – sowohl Stufenlinsenscheinwerfer auf diffus eingestellt als auch Flächenleuchten bieten sich hier an. Ist das Licht der Lampe nicht diffus genug, müsste man hier mit Hilfsmaterial arbeiten, dass das Licht noch diffuser werden lässt, wie z.B. einen Frostrahmen vor der Lichtquelle. (Siehe 5.3 *Hilfsmittel der Lichtgestaltung*)

Im Falle von Rembrandt bieten sich Kunstlichtlampen an, die zwischen gerichtetem und diffusem Licht wechseln können. Je nach Bedarf kann dann der hervorzuhebende Gegenstand härter oder weniger hart angestrahlt werden, sodass dieser das Licht reflektiert und an seine Umgebung abgibt. Aufhellungen wären kaum nötig, da Rembrandt viel mit Schatten arbeitet.

Um ein filmisches Bild nach Caravaggio zu schaffen, bieten sich kleine, gerichtete Lampen an, wie z.B. Dedolights aber auch kleine Stufenlinsenscheinwerfer die auf hartes Licht eingestellt werden. Mit diesen ist eine gezielte, harte Beleuchtung möglich, sodass auffallende Schatten erzeugt werden. Zusätzlich könnte hier Hilfsmaterial wie z.B. Fahnen die Schatten verstärkt zum Ausdruck bringen. (Siehe 5.3 *Hilfsmittel der Lichtgestaltung*)

⁷⁶ vgl. Dunker, 2008: 27

5.2 Natürliche Lichtquellen

„Hast du die Sonne im Rücken, kannst du auf den Auslöser drücken.“⁷⁷

Da ein aufwendig ausgeleuchteter Film sehr schnell sehr viele Kosten nach sich zieht, ist es manchmal sinnvoll, sich auf vorhandenes, natürliches Licht zu konzentrieren. Die größte natürliche Lichtquelle ist die Sonne – die zugegebener Maßen hauptsächlich für Außenaufnahmen sinnvoll eingesetzt werden kann und dies auch nur zu bestimmten Zeiten.

Frank Sauerland schreibt diesbezüglich: *„Aus ähnlichem Grund sind US-Filmmacher zu Beginn des vorigen Jahrhunderts von der Ostküste in den kleinen Ort Hollywood an der Westküste gezogen; das dürre Land war billig und die Sonne schien immer.“⁷⁸*

Auch die Eingangs erklärte Nutzung von Hollywood Studios mit Glasdächern ist ein Hinweis auf die Wichtigkeit der Sonne für Filmaufnahmen. Selbst wenn das Sonnenlicht zu dieser Zeit noch nicht sehr differenziert eingesetzt werden konnte.

Achim Dunker verweist darauf, dass Werbespots *„der sicheren Sonne wegen, oft in südlichen Ländern gedreht“* werden.⁷⁹

So praktisch das helle Sonnenlicht auch sein mag, so sehr zieht es auch Fallen mit sich. Wird das pralle Sonnenlicht z.B. als Hauptlicht verwendet, ist zu beachten, dass die im Schatten befindlichen Bildausschnitte sehr dunkel erscheinen.

Der Unterschied zwischen hell und dunkel wird schnell zu groß für die Ästhetik (das Auge) oder auch die Kamera (die Technik) und die dunklen Partien müssen aufgehellt werden.⁸⁰ Ob hierfür zusätzliche Scheinwerfer oder nur reflektierendes Material nötig ist, hängt von der jeweiligen Szene ab.

Ist der Himmel dagegen wolzig und die Sonne strahlt dementsprechend weniger grell, entsteht ein weiches Licht, dessen Schatten nicht so hart sind und deshalb gerne genutzt wird.⁸¹ Das Bild hat dadurch eine Grundhelligkeit, die von Achim Dunker auch als *„gleichmäßig, kontrastarm“* und *„weitestgehend schattenfrei“⁸²* bezeichnet wird.

⁷⁷ Foto-Amateur Weisheit. vgl. Dunker, 2008: 95

⁷⁸ Sauerland, 2008: 35

⁷⁹ Dunker, 2008: 95

⁸⁰ vgl. Dunker, 2008: 96

⁸¹ vgl. Sauerland, 2008: 35

⁸² Dunker, 2008: 95

Dieses Licht kann durch Tageslichtlampen, Reflektoren u.a. erweitert werden, bis es den Drehbuch-Vorstellungen entspricht.

Der Mond mag auf den ersten Blick ebenfalls als mögliche Lichtquelle scheinen, tatsächlich ist sein Licht aber recht bescheiden und so muss bei Nachtaufnahmen damit gerechnet werden, zusätzliche, künstliche Lichtquellen einzusetzen. Auch wenn dem Zuschauer anschließend suggeriert wird, dass in dem Nachtbild nur das Licht des Mondes vorhanden ist.

5.3 Hilfsmittel der Lichtgestaltung

Um die künstlichen Lichtquellen, aber auch die Sonne dem Beleuchtungskonzept eines Films anzupassen, gibt es außer den verschiedenen Bauarten der Lampen und den verschiedenen Witterungsbedingungen im Freien weitere Hilfsmittel um die Strahlungsqualität u.ä. zu verändern.

Wie bereits erwähnt, kann es vorkommen, dass das Licht einer Lampe (trotz diffusem Licht) zu hart oder noch nicht diffus genug ist. In dem Fall kann Abhilfe mit verschiedenem Diffusionsmaterial geschaffen werden.

Bei einem Verleih bieten sich hier verschiedenste Möglichkeiten an⁸³, so gibt es z.B. Frostfolie – die in verschiedenen Stärken verfügbar ist. Sie wird direkt vor das Licht geklemmt und verwandelt hartes Licht in weiches Licht, wodurch Schatten abgeschwächt werden können. Es ist allerdings zu beachten, dass durch die Folie auch Lichtstärke verloren geht und somit die Blende der Kamera weiter geöffnet werden muss. Für große Sets gibt es Frostrahmen – sodass eine große HMI Lampe z.B. hinter einem solchen Rahmen steht und durch diesen durch strahlt.

Es gibt aber auch Tüll-Rahmen in verschiedenen Stärken, die ebenfalls das Licht weicher werden lassen. Es muss nicht zwangsweise das komplette Licht gesoftet werden, wenn es der Szene entspricht, kann auch nur ein Teil des Bildes damit ‚behandelt‘ werden.

Im Freien eignet sich auch der Butterfly-Rahmen, der quasi über der Szene aufgebaut wird. Dadurch kann das Sonnenlicht nicht mehr so grell und direkt auf die Szene fallen

⁸³ Folgende Erläuterungen basieren auf dem vermittelten Wissen durch ein mehrmonatiges Praktikum bei einem Technik Verleih im Bereich Kamera, Licht, Grip. Studio.

und wirft somit z.B. auch keine ungewollt harten Schatten in das Gesicht eines Darstellers.⁸⁴

Die Problematik von zu harten Schatten wurde bereits angesprochen – z.B. der zu hohe Kontrastunterschied vom hellen Bildbereich zum dunkleren/schattigen Bildbereich. Neben eben erwähnten Diffusionsfolien die das Licht weicher machen, gibt es demzufolge Hilfsmaterial für die Aufhellung schattiger Bereiche. Dieses ist bereits mit einfachen, weißen Styroporplatten im Verleih vertreten. Durch indirektes Licht kann eine Szene sanft und wirkungsvoll aufgehellt werden, ohne aufzufallen. In diesem Fall wird der Scheinwerfer auf das reflektierende Material gerichtet, dieses wiederum wird so ausgerichtet, dass es den gewünschten Bereich (z.B. ein schattiges Gesicht) erhellt.

Anfangen von reinen Styroporplatten gibt es auch Styroporplatten, die mit reflektierender Silber- oder auch Goldfolie bespannt sind. Diese Folien wiederum können glatt oder ‚gekörnt‘ sein, um das Licht härter oder weicher zu reflektieren.

Solche Reflektoren sind natürlich in verschiedenen Größen, Formen und Farben (auch ohne Styropor) zu haben – sehr bekannt der kreisrunde, Stoff-ähnliche Reflektor, der sich in sich zusammenlegen lässt zu einem kleineren Kreis.⁸⁵

Manche Situationen hingegen verlangen nach mehr oder nach auffälligeren Schatten. In diesem Fall sind auch hier wieder einige Materialien für das Set verfügbar.

Soll der Bösewicht im Film z.B. vom Licht ins Dunkel treten (da sein Charakter nun zum Vorschein kommt), kann eine Fahne sehr hilfreich sein. Je nach Fahne und Ausrichtung des Lichts, kann so ein Schatten mit mehr oder weniger hartem Verlauf z.B. über den oberen Teil des Gesichts, also die Augen, geworfen werden. Solche Fahnen bestehen aus lichtundurchlässigem Stoff, den es in verschiedenen Größen aufgespannt gibt.

Soll großflächig abgedunkelt werden, empfiehlt sich Molton – ebenfalls ein lichtundurchlässiger, sehr dicker Stoff. Dieser wird auch gerne zum Abdunkeln von Fenstern verwendet.

Sollen hingegen nur kleine Korrekturen vorgenommen werden, wie z.B. ein störender Lichtpunkt im Bild, kann mit Black Wrap gearbeitet werden.

⁸⁴ vgl. Dunker, 2008: 63

⁸⁵ vgl. Dunker, 2008: 66

Black Wrap ist eine sehr stabile, schwarze, lichtundurchlässige Aluminiumfolie, die direkt am Licht bzw. den Lampentoren angebracht werden kann und sehr gut formbar ist.⁸⁶

Wie zu Beginn des Kapitels angesprochen, gibt es verschiedene Farbtemperaturen – diese können mit Folien zusätzlich beeinflusst werden. Hier unterscheiden sich Korrekturfolien und Effektfolien beim Verleih.

Während Korrekturfolien die Farbtemperatur beeinflussen, die unser Auge als natürlich wahrnimmt, verändern Effektfolien (auch Farbfolien) die Farbe des Lichts selber, um bestimmte Lichtstimmungen und Akzente zu schaffen – z.B. auffälliges pink oder gold. Korrigieren kann man unter anderem Kunstlicht mit einer CTB zu Tageslicht bzw. umgekehrt Tageslicht zu Kunstlicht mit CTO. Ebenfalls können Hauttöne korrigiert werden oder wenn Leuchtstoffröhren einen unangenehm grünen Schimmer verursachen. Diffusionsfolien wurden bereits erwähnt, um das Licht in dessen Strahlungs-Härte zu beeinflussen und gehören ebenfalls zu den Korrekturfolien.

5.4 Auswahlkriterien für das 'richtige' Licht

Eine Liste der Technik und Hilfsmittel alleine reicht nicht aus – wie findet man das 'richtige' Licht für eine bestimmte Szene?

Darauf gibt es keine allgemein gültige Antwort. Man kann sich an den Bauarten und Lichtqualitäten der Lampen orientieren und entsprechend der Szene auswählen. So wird für den Widersacher mit harten Schatten bestimmt zu einem hart fokussierbaren Licht gegriffen werden. Für die frisch Verliebten bietet sich hingegen ein weicheres Licht an, um unnötigen Schattenwurf zu vermeiden.

Eine gründliche, schriftliche Planung im Vorhinein erleichtert die Arbeit. Es bleibt aber unerlässlich viel in der Praxis mit Licht zu arbeiten, um die verschiedenen Wirkungen in den verschiedenen Situationen zu beobachten. So kann auch die Planung wiederum erleichtert werden – denn wer weiß, wie genau welches Licht wo gesetzt wirkt, kann seine Planung wesentlich effektiver angehen.

⁸⁶ vgl. Dunker, 2008: 67

Natürlich ist es immer eine Überlegung wert, in wie weit das vorhandene Licht genutzt und verstärkt werden kann. Scheint die Sonne bereits durch das Fenster auf den Darsteller, kann diese vermutlich als Hauptlicht genutzt und muss evtl. nur noch schwach mit Lampen unterstützt werden.

Michael Ballhaus⁸⁷ drückt es noch etwas verschärfter aus: „*Lichtgestaltung fängt spätestens bei der Motivsuche an.*“⁸⁸

Er erklärt, dass bereits bei der Besichtigung der Drehorte darauf zu achten ist, wie die Lichtverhältnisse sind, da erst das Licht eine gute oder besondere Location ausmacht.⁸⁹

5.4.1 Eine Genre-Frage

Doch wieder ist Licht nicht gleich Licht. Verschiedene Szenen verlangen nach verschiedenem Licht. Deutlich ersichtlich ist dies durch verschiedene Genres im Film.

So verlangt der Horrorfilm z.B. nach einer düsteren Grundstimmung. Horrorfilme sollen Angst, Grauen, Schock und Verstörtheit auslösen, was sich nicht nur durch Monster und übernatürliche Lebewesen wieder spiegelt.⁹⁰ Im Horror Genre wird das Licht so gesetzt, dass auffällige Schatten im Gesicht vorherrschen, um etwas Böses oder Angsteinflößendes zu verdeutlichen.

Dies gilt nicht nur für heutige Horrorfilme, sondern ist bereits in frühen Horrorfilmen auffallend. So z.B. in „HORROR OF DRACULA“ aus dem Jahre 1958 von Fisher.

87 Ursprünglich deutscher Kameramann mit internationaler Erfahrung, u.a. „Gangs of New York (2002)“, „Departed – unter Feinden“ (2006), „3096 Tage“ (2013)

88 Dunker, 2009: 159

89 vgl. Dunker, 2009: 159

90 vgl. Seeßlen / Jung, 2006: 13ff



Abbildung 16: *HORROR OF DRACULA*: Angsteinflößende Schatten im Geischt, bereits 1958.

Die Komödie wurde zu Anfangszeiten sehr gleichmäßig und hell ausgeleuchtet, um nicht zu sagen ‚flach‘ – Schatten wurden meist vermieden.⁹¹ Und auch heute noch ist man auf eine fröhliche, helle Grundstimmung bedacht.

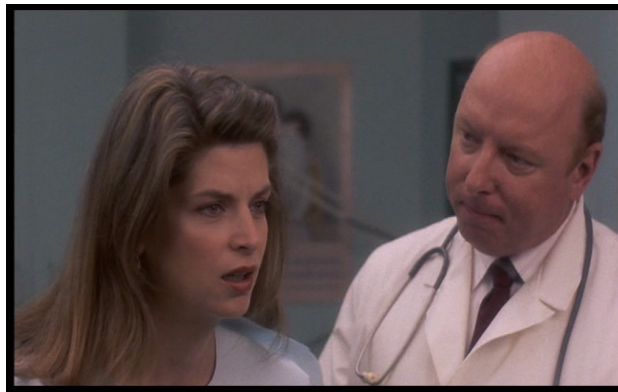


Abbildung 17: *LOOK WHO'S TALKING* (Heckerling, 1989): Für die werdende Mutter bricht eine Welt zusammen, doch die Beleuchtung bleibt hell und gleichmäßig.

Im Science-Fiction Film wird in Schlüsselszenen mit entsprechend gesetzten hellen Partien als auch mit Schatten gearbeitet, um den gewünschten Effekt zu erzielen. Gerne angewandt ist der starke Kontrast von Gut und Böse – von Licht und Dunkelheit.⁹²

⁹¹ vgl. Keating, 2010: 149f

⁹² vgl. Pommerening, 2012: 201

So läuft z.B. in „EQUILIBRIUM“ (Wimmer, 2002) der noch schlechte Charakter John Preston von der Dunkelheit in das Licht – sein vorgegriffener Werdegang im Film, denn sein Charakter wandelt sich immer mehr vom Antiheld zum Held.

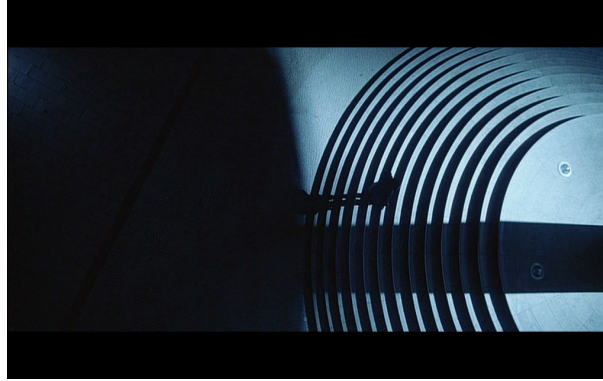


Abbildung 18: John Preston läuft von der Dunkelheit ins Licht.

Es kann festgehalten werden, dass es verschiedene Genres gibt, die verschiedene Grundstimmungen darstellen – Angst, Witz, Übernatürliches, Liebe – und in dieser Darstellung evt. eine dunklere oder hellere Stimmung mit dem Licht schaffen.

Trotz verschiedener Genre und den Eigenheiten der Beleuchtung ist durchweg zu erkennen, dass Licht und Schatten Gut und Böse zugeteilt werden. Ob das der Gute in Science-Fiction, im Drama oder der Komödie ist, ist nicht ausschlaggebend. Wir verbinden Helligkeit mit etwas Positiven und Dunkelheit mit etwas Bösen oder bedrohlichen, daher wird es Genre übergreifend so dargestellt. Dennoch kann durch die Beleuchtung durchaus ein Genre erkannt werden – z.B. der Vergleich von der fröhlich ausgeleuchteten Komödie, die auch ohne viele Schatten auskommt im Vergleich zum düsteren Horrorfilm, dessen Stimmung erst von Schatten getragen und gehalten wird.

In der Planung der zu verwendenden Lampen zeichnet sich der Unterschied von Genres noch nicht deutlich ab, denn erst beim Einrichten des Bildes wird durch die Setzung des Lichtes und des Schattens erkenntlich, welche Stimmung wieder gegeben oder hervorgerufen werden soll. Es gibt also keinen pauschalen Technikplan für Komödie oder Horror, die zu gebrauchenden Lampen sind die gleichen, allein ihr Einsatz unterscheidet sich stark.

6 Lichtlogik und Lichtgestaltung

Licht kann vielseitig eingesetzt werden und von Aufnahme zu Aufnahme oder Szene zu Szene variieren. Um nicht in einem völligen Lichtchaos zu versinken, haben sich einige Regeln heraus gebildet bzgl. dem Lichtanschluss, der Räumlichkeit, der Struktur, Stimmungen und Charaktere. Es wird dazu angehalten, einer gewissen Lichtlogik zu folgen, um den Zuschauer nicht unnötig zu verwirren. Dennoch ist oft nur ein schmaler Grat zwischen der gewünschten Wirkung der gesetzten Beleuchtung und der eigentlich zu verfolgenden Logik bzw. Realität des Lichts.

6.1 Lichtanschluss

Der Lichtanschluss findet große Wichtigkeit in Filmen, denn Licht besteht selten nur aus einer Lichtquelle, wie wir im Verlauf der Arbeit festgestellt haben. Diese verschiedenen Lichter aufeinander abzustimmen und richtig wiederzugeben, trotz sich ändernder Einstellungsgröße und Perspektive der Kamera, das ist der Lichtanschluss, den es zu bedenken gilt.

Wird eine Szene in der Totalen gedreht auf die das Licht abgestimmt wurde, ist es durchaus wahrscheinlich, dass das Licht für eine Nahe noch einmal angepasst werden muss. Während in der Totalen die Tischlampe und ihr Schein gut wahrzunehmen sind, ist der Schein außerhalb des Bildrands für eine Nahe evt. zu schwach.

Wurde eine Lichtquelle in einer Totalen etabliert, so muss diese auch in der Nahen mit den zuvor wahrgenommenen Eigenschaften übereinstimmen.⁹³ Befindet sich die Tischlampe in der Totalen z.B. zur Linken des Protagonisten darf in der Nahen nicht plötzlich seine rechte Gesichtshälfte erleuchtet sein.

Sitzen sich in oben besagter Szene z.B. zwei Menschen gegenüber, welche sich in Schuss und Gegenschuss unterhalten, ist darauf zu achten, dass die Hauptlichtquelle bei beiden Darstellern immer von der richtigen Seite kommt. Kommt das Sonnenlicht

⁹³ vgl. Sauerland, 2008: 39

rechts im Bild durch ein Fenster, muss auch bei der Nahen (wenn das Fenster nicht mehr im Bild ist) darauf geachtet werden, diesen Anschluss zu wahren.⁹⁴

Ist in der Szene die Tischlampe vorhanden, muss abgewägt werden, inwiefern ihre Strahlungsqualität im Gegensatz zum einfallenden Sonnenlicht zur Geltung kommt. Ebenfalls ist auch hier wieder zu beachten, dass ihr Schein bei Schuss und Gegen-schuss immer auf der richtigen Gesichtshälfte bleibt.

6.2 Räumlichkeiten und Strukturen

Wie schon mehrfach angedeutet, kann das Licht je nach Einsatz einen Raum lediglich erhellen (vor 1920) oder aber dem Raum Tiefe verleihen, obwohl er nur zweidimensional wiedergegeben wird – wenn nicht gerade in 3D gedreht wird. Dies geschieht durch Licht und Schatten.

Achim Dunker fasst das Phänomen in einem passenden Satz zusammen:

*„Licht und Schatten geben dem Zuschauer den entscheidenden Eindruck von den Dimensionen des Raumes.“*⁹⁵

Licht und Schatten vermitteln durch ihre richtige Platzierung eine gewisse Tiefe des Raumes.

Eine solche Räumlichkeit kann entstehen, indem der Vorder-, Mittel- und Hintergrund entsprechend ausgeleuchtet bzw. darin mit Schatten gearbeitet wird.⁹⁶

Dabei ist darauf zu achten, einen Darsteller nicht zu nahe an eine Wand zu stellen, es sei denn die Szene soll eingeengt und flach wirken. Zu nahe an der Wand wird sowohl der Darsteller als auch die Wand die gleiche Beleuchtung erfahren, steht er weiter weg von der Wand, kann ihm und dem Hintergrund ein anderes Licht-Schatten-Verhältnis zugeteilt werden (und hat den weiteren Vorteil der Tiefenunschärfe für die Kamera). Denn räumliche Tiefe kann nur dort vermittelt werden, wo zumindest kleine Grundlagen dafür vorhanden sind.

94 vgl. Sauerland, 2008: 39

95 Dunker, 2008: 15

96 vgl. Keating, 2010: 154

Es muss nicht zwingend immer der Vordergrund die größte Bedeutung aufweisen, es kann durchaus vorkommen, dass der Hintergrund das meiste Licht abbekommt, die Mitte am wenigsten (weil nicht von so hoher Wichtigkeit und evt. ohnehin in einem Gang ohne Fenster) und der Vordergrund ein Zwischenmaß. So lange mit unterschiedlicher Helligkeit und mit Schatten gearbeitet wird, ist eine Darstellung von Räumlichkeit trotz Zweidimensionalität möglich und muss nicht in dem Muster vorne am hellsten, dann weniger hell, hinten dunkel verfahren.

Durch sinnvollen Einsatz der Beleuchtung können verschiedene Oberflächenstrukturen verschwinden oder diese verstärkt werden. Achim Dunker zeigt in einem interessanten Beispiel, wie Licht eine Szene verändern kann, ohne dass das Objekt oder die Kamera sich verändern.⁹⁷ Ein speziell gefalteter Karton sieht in diesem Beispiel bei jeder Aufnahme anders aus, obwohl er und die Kamera nicht bewegt werden. Einzig das Licht ändert sich und macht so manche Kanten sichtbar, während andere komplett im Schatten verschwinden. Je nach dem von wo das Licht strahlt, ändern sich die sichtbaren und im Schatten liegenden Kanten, wodurch ein völlig neuer Bildeindruck entsteht.

Oberflächenstrukturen sind nicht nur auf Objekten zu finden, auch die menschliche Haut weist diese auf. Es ist darauf zu achten, dass die Haut durch zu starkes Licht nicht zu porig oder zu weiches Licht zu sanft/matschig dargestellt wird – es sei denn, das Drehbuch sieht genau einen solchen Effekt vor.

6.3 Stimmungen und Charaktere

Licht beeinflusst nicht nur unsere Wahrnehmung des Raums, sondern auch der Stimmung und der Charaktere. Es beeinflusst überhaupt, was der Zuschauer im Film sieht und wahrnimmt.

So kann z.B. die Mimik des Schauspielers hervorgehoben oder unterstützt werden – welche ohne Licht evt. gar nicht aufgefallen wäre. Ist der Schauspieler traurig, hässlich, freudig,... die Lichtsetzung kann diese Gefühle unterstreichen.⁹⁸

⁹⁷ vgl. Dunker, 2008: 17

⁹⁸ vgl. Pommerening, 2012: 197

*„Erst durch Schatten und Bewegungen im Licht kann die Lichtsetzung einen Ausdruck annehmen.“*⁹⁹

Es kann mehr oder weniger die ganze Palette von schauspielerischen Gefühlsausdrücken unterstützt und verstärkt werden durch richtig eingesetztes Licht (und dessen Schatten).

„Kommt das Licht von unten, signalisiert es Gefahr. Starke Hell-Dunkel-Kontraste in einem dunklen Gesamtbild erzeugen Spannung“, erklärt Frank Sauerland.¹⁰⁰

Der Zuschauer muss das Licht gar nicht bewusst wahrnehmen, oft wirken diese Stimmungen unterbewusst auf den Mensch. Ein verregneter, verhangener, düsterer Tag wird im Film z.B. kaum Schauplatz für ein frisch verliebtes, glückliches Paar sein. Wohl eher würde dieses Szenario mit etwas Negativen assoziiert werden, wie z.B. der vorangegangenen Trennung des Paares.

Selbst die Lichtfarben beeinflussen das Gefühl des Zuschauers. Während blaues Licht eine gewisse Kälte erzeugt, vermitteln rot und gelb ein angenehm warmes Gefühl.¹⁰¹ Sogar Alfred Hitchcock hat sich von Farben inspirieren lassen. In *„VERTIGO – AUS DEM REICH DER TOTEN“* (1958) wirft er ein grünes Licht auf die Hauptdarstellerin Kim Novak, um den krankhaften Wahn der vom Protagonisten Janes Stewart ausgeht, zu verdeutlichen.¹⁰²

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die Beleuchtung für die Stimmung und die empfundene Atmosphäre zu großen Teilen verantwortlich ist.¹⁰³

Während in schwarz-weiß Filmen gerne noch darauf geachtet wurde, Frauen sanft und glatt auszuleuchten, manchmal sogar fast etwas flach, wird diese Beleuchtung heute nicht mehr in einer solchen Form getroffen.

Wichtiger ist es, die Gefühle (Trauer, Freude etc.) aber auch das Innenleben der Charaktere zu unterstützen. Thomas Gans listet in seinem Handbuch zur Beleuchtung im dramatischen Film verschiedene Lichtstimmungen auf¹⁰⁴:

⁹⁹ vgl. Pommerening, 2012: 197

¹⁰⁰ vgl. Sauerland, 2008: 39

¹⁰¹ vgl. Dunker, 2008: 18

¹⁰² vgl. Pommerening, 2012: 206

¹⁰³ vgl. Pommerening, 2012: 208

¹⁰⁴ vgl. Gans, 1999: 194-197

1. Ablehnend: Die betreffende Person wird wenig beleuchtet (passend dazu, dass sie in der Regel der Kamera oder dem Spielpartner abgewandt steht.)
2. Aktivität: Kantenlichter verstärken die kraftvolle Situation. Der Hintergrund wird so ausgeleuchtet, dass die Figur im Bild hervortritt.
3. Ängstlich: Dunkle oder gedämpfte Bildteile sind nötig, das Lichtmuster ist unruhig.
4. Bedrohlich: Die Figur oder der Inhalt eines Bildausschnitts bleibt durch starkes Gegenlicht und fehlendes Frontallicht größtenteils unerkant. Bei Bewegungen wird nicht die Figur gezeigt, sondern der Schatten an der Wand.
5. Belastet: Die betroffene Person wird deutlich weniger beleuchtet als andere im Raum befindliche Personen.
6. Dramatisch: Strenges Seitenlicht beleuchtet die Person nur einseitig.
7. Einsam: Die Figur wird normal beleuchtet, die Umgebung ist dunkel und unerkennbar.
8. Enthüllend: Die Szene wird schattenlos ausgeleuchtet.
9. Erotisch: Der Körper wird heller beleuchtet, als der Kopf des Darstellers. In einer abendlichen Stimmung leuchten Körperformen betont aus dem Bild auf wenn gut reflektierendes Material (z.B. Seide) genutzt wird.
10. Geheimnisvoll: Ein schwaches Streif- oder Gegenlicht trifft die Figur oder das Objekt. Das Motiv ist nur teilweise sichtbar und erhält nur eine geringe Aufhellung.
11. Heroisch: Die Figur wird mit einer harten, kontrastreichen Beleuchtung gezeigt. Auch der Hintergrund erhält eine kontrastreiche Beleuchtung mit wenigen Zwischentönen.
12. Boshaft: Konventionell wird ein Bösewicht mit Unterlicht beleuchtet, wobei der Augapfel diabolisch aus dem Dunkeln glänzt. Streif- und Gegenlicht können je nach Aggressivität der Szene angebracht werden.
13. Optimistisch: Die Beleuchtung ist im High-Key-Stil gehalten. Das Führungslicht wird frontal oder leicht seitlich positioniert. Eine entsprechend starke Aufhellung vermeidet die Bildung kräftiger Schattenpartien.

14. Tot: Das Führungslicht fällt als Kante auf den Darsteller und beleuchtet sein Profil. Der Hintergrund ist schattenreich und gedämpft, der Kopf ohne Aufhellung. Das Führungslicht kann steil einfallen, so dass die Augenhöhlen im Dunkeln liegen.
15. Unruhig: Die Szene ist nur partiell ausgeleuchtet, der Kontrast zwischen Hell und Dunkel entspricht der Stärke der Unruhe.

Diese Auflistung ist bestimmt keine vollständige Liste von Möglichkeiten, lediglich eine Leitlinie, die einen übersichtlichen Einblick zeigt, wie Gefühle dargestellt werden können. Vor allem aber verdeutlicht sie, wie viele Gedanken und Arbeit hinter der Beleuchtung im Film stecken, die wir oft nur beiläufig oder unbewusst wahrnehmen. Wie immer gilt aber auch hier: Keine Regeln ohne Regelverstöße. Der Kreativität sind keine Grenzen gesetzt, so lange das Bild anschließend funktioniert.

6.4 Wirkung bzw. Drama vor Logik?

“For centuries the primary function of light had been simple illumination”, zitiert Keating in seinem Buch.¹⁰⁵

Erst im Laufe der Zeit veränderte sich die Einstellung zum Licht im Film. Heute scheint es selbstverständlich, dass Licht nicht nur eine Grundhelligkeit schafft, sondern auch als Erzähl- und Stilmittel eingesetzt werden kann.

Es können Zeit und Raum damit dargestellt werden, es kann aber auch symbolisch und der Stimmung des Films entsprechend gearbeitet werden. Schauspieler im richtigen Licht wirken sanft und schön oder grob und unansehnlich.¹⁰⁶

Je nach Licht steht uns der Held oder der Antiheld gegenüber – im schlimmsten Fall kann sich dadurch ein als gut wahrgenommener Charakter innerhalb weniger Sekunden als der große Widersacher outen. Oder eine fröhlich begonnene Szene im Traurigen enden.

¹⁰⁵ Keating, 2010: 57, zit. n. Bergmann, 1977

¹⁰⁶ vgl. Keating, 2010: 57

Bei all diesen Möglichkeiten der Beleuchtung im Film, stellt sich die Frage, ob nicht vielleicht auf die Logik vergessen wird, im angestregten Handeln um Symbolik, Effektivität, Charakterdarstellungen und vieles anderes.

Ein Regisseur und Dozent unserer Hochschule pflegte zu sagen: „Wirkung vor Logik“ – wenn wir einen (scheinbaren) Fehler in einem Film aufdeckten.

So kann es durchaus vorkommen, dass in der Totalen ein Gesicht dem Raum entsprechend ausgeleuchtet ist, in der Nahaufnahme aber das 'Drama' (also die Wirkung) wichtiger ist als die Logik und dass dort, wo zuvor noch Licht war, plötzlich Schatten sind. Eben weil sich z.B. eine Seite von dem Schauspieler offenbart, evtl. eine böse Seite, die dem Zuschauer zuvor noch nicht bewusst war.

Sehr schön zu sehen ist eine solche Situation im bereits aufgeführten Filmbeispiel „*DOUBLE INDEMNITY*“ (Wilder, 1944). Obwohl eine Tischlampe direkt neben dem Gesicht der Darstellerin steht, bleibt der Großteil ihres Gesichts im Dunkeln, dennoch sind ihr Pullover als auch ihre Haare hell erleuchtet. Hier passt das Licht besser zum Charakter und seinen Gefühlen als zur tatsächlichen Licht-Realität.

In diesem Kapitel vorangegangene, grundsätzliche Regeln dienen als Leitfaden, welcher eingehalten werden sollte, um keine zu große Verwirrung zu schaffen. Trotzdem wird die Lichtlogik nicht immer eingehalten und es werden abweichende Entscheidungen getroffen. Schlussendlich gilt jedoch immer, dass das Bild funktionieren muss, ohne den Zuschauer zu verwirren oder seine ganze Aufmerksamkeit von der Geschichte weg auf das Licht zu ziehen.

7 Gegenströmung in den 90ern zur klassischen Beleuchtung

Obwohl das klassische Regelwerk der Beleuchtung mittlerweile seit vielen Jahrzehnten erfolgreich Anwendung findet, gibt es immer wieder Gegenströmungen, Individualisten und Abweichungen im Namen der künstlerischen Freiheit. Auch an dieser Stelle soll

ein Beispiel einer Gegenströmung stehen, die den Mut hatte, sich gegen Hollywood zu wenden und eine ganz neue, eigene Art mit Licht umzugehen zu schaffen versuchte.

7.1 Dogma 95

Nun gelangt die Arbeit an dem Punkt an, der eingangs erwähnt wurde: eine Ausnahme zu all den vorangegangenen Beispielen, Richtlinien und Behauptungen. Dogma 95. Eine Gegenbewegung zu all den Vorschriften. 1995 werden in einem Manifest 10 Regeln veröffentlicht, die einen Dogma 95 Film ausmachen. Zuvor gab es ähnliche Bewegungen, Dogma 95 steht hier als Stellvertreter, einer der trotz oder gerade wegen dem längst etablierten Ruhm Hollywoods eine andere Richtung einzuschlagen wagte.

Dogma 95 ist kein Genre – da er sich von eben diesen abgrenzen will, wie wir gleich noch erfahren werden. Viel mehr ist er einfach was er ist: eine eigenständige Art Filme zu drehen und zu präsentieren, die sich auffallend vom Mainstream differenziert.

7.1.1 Einstellung und Gedanken von Dogma 95

Das eben erwähnte Manifest legt mit 10 Punkten eine klare Linie fest¹⁰⁷, die sich vom Standardfilm stark unterscheidet. So sind z.B. Originalschauplätze zu verwenden, die Benutzung einer Handkamera ohne weitere Hilfsmittel, der Film darf kein Genre Film sein u.a.

Für diese Arbeit ausschlaggebend ist jedoch die vierte Regel: *„Der Film muss in Farbe gedreht werden. Künstliches Licht wird nicht akzeptiert.“*¹⁰⁸

Kurz umrissen handelt es sich bei Dogma 95 darum, dass der Film so natürlich wie möglich gefilmt werden soll. Kein 'natürlich' im Sinne von Hollywood, in dem unauffällig suggeriert und getäuscht wird, sondern natürlich im Sinne der tatsächlichen Realität. Die Regeln reduzieren die Filmschaffenden auf ein Minimum oder vielleicht auch das Wesentliche.

¹⁰⁷ Das komplette Manifest kann nachgelesen werden in: Lorenz, 2003: 62ff

¹⁰⁸ vgl. Lorenz, 2003: 62

Weltweit gibt es 31 Dogma Filme, die als solche zertifiziert sind (wobei das Zertifikat ohne große Kontrolle verhältnismäßig einfach, käuflich zu erwerben war) – danach wurde die Vergabe der offiziellen Zertifikate eingestellt.¹⁰⁹

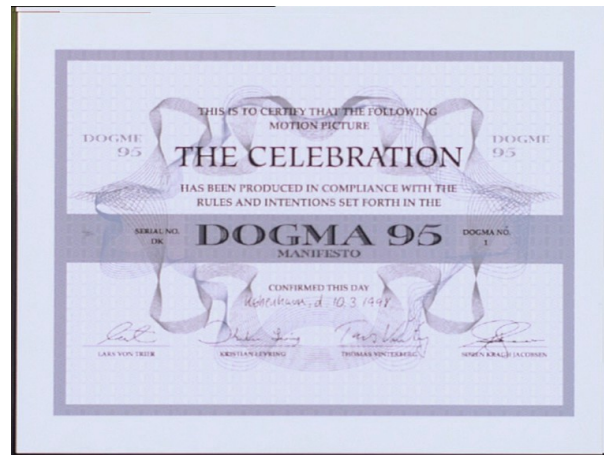


Abbildung 19: Das offizielle Dogma 95 Zertifikat von „FESTEN“ - welches vor Beginn des Films eingeblendet wird.

7.1.2 Licht aus

Besonders hervorgehoben werden soll in dieser Arbeit selbstverständlich die vierte Regel, vorzugsweise deren zweite Hälfte: künstliche Beleuchtung ist nicht akzeptabel. Künstlich ist hier in dem Sinne zu verstehen, dass kein zusätzliches Licht an das Set gebracht und aufgestellt wird. Kommt in der Szene eine (künstliche) Deckenlampe oder Tischlampe vor, darf diese durchaus mit ihrem vorhandenen Licht leuchten – das Leuchten darf aber nicht verstärkt werden bzw. dürfen (der Regel eins entsprechend) auch nicht überall wahllos Tischlampen o.ä. als Requisite aufgestellt werden, um mehr Licht zu erhalten.

Die Verwendung von vorhandenem Licht wie z.B. Deckenlampen, Tischlampen, Taschenlampen, Kerzen, Feuerzeuge, Streichhölzer, einfallendes Tageslicht und ähnliches, lässt beim Dreh auf Film das grobkernige Material besonders hervor treten. Die

¹⁰⁹ vgl. Lorenz, 2003: 2

Färbung in Innenräumen wirkt warm, bei Außendrehs ist sie abhängig von der Strahlung der Sonne bzw. den immer wieder auftauchenden Wolken und Schatten.¹¹⁰

Was ohne künstliche Beleuchtung noch an Möglichkeiten bleibt, ist unsere zu Beginn erwähnte, natürliche Lichtquelle: Die Sonne. Für Außendrehs sehr hilfreich mit besprochenen Tücken – denen ohne Filter und ähnliche Hilfsmittel nicht entgegengewirkt werden kann – aber in Innenräumen ist das Sonnenlicht nur begrenzt verfügbar. Und vor allem wieder wie vor dem Umzug an die sonnigen Küsten: Das Licht steht nur zeitlich begrenzt zur Verfügung.

Nachtszenen im Freien werden nahezu unmöglich: Wenn nicht gerade unter einer Straßenlaterne gedreht werden kann, bleibt nur noch der Mond mit seinem schwachen Licht oder ein evt. erhelltes Haus im Hintergrund. Das macht die Aufnahmen sehr schwierig und oft nur schwer zu erkennen für den Zuschauer, wie sich im anschließenden Beispiel noch zeigen wird. (Siehe 7.1.3 *Filmbeispiel – „FESTEN“*)

Durch den Wegfall der klassischen (3-Punkt) Beleuchtung, erhält der Dogma Film schnell einen Dokumentar- oder Reportagecharakter, welcher durch die Aufnahme mit handlichen Videokameras¹¹¹ noch verstärkt wurde.¹¹²

Viele Jahrzehnte lang wurde daran getüftelt Licht in verschiedensten Variationen einzusetzen: sinnvoll, unauffällig, unbewusst wirkend, auffallend, die Dramaturgie unterstützend,... Es bildeten sich Regeln ab, die einzeln gebrochen oder gehalten wurden. Mit Dogma 95 werden diese Regeln nicht nur gebrochen und missachtet, sie werden allesamt komplett ausgelöscht.

Nun könnte man annehmen, dass durch den Wegfall der klassischen Beleuchtung das Bild natürlicher wirkt und unserem Sehverhalten aus der Realität näher kommt (was wohl auch das Ziel des Manifests gewesen wäre). Tatsächlich, dementiert Lorenz, ist unser Auge aber wesentlich empfindlicher als die Kameralinse, welche zum Beispiel nicht in der Lage ist Gegenlicht zu kompensieren oder sich der Dunkelheit anzupassen. So gesehen kommt der klassische Hollywood Stil mit seinem vielen, künstlichen, durchdacht aufgestellten Lichtern dem menschlichen Sehen oft näher, als wenn nur das natürliche Licht Wirkung findet in einem Film.¹¹³

110 vgl. Ibertsberger, 2007: 167

111 Der Gebrauch von Videomaterial anstatt Film wurde von der Bruderschaft legalisiert. Vgl. Ibertsberger, 2007: 174

112 vgl. Lorenz, 2003: 185

113 vgl. Lorenz, 2003: 186

Durch das Fehlen des Lichts bilden sich verschiedene Vor- und Nachteile. Als Nachteil kann wohl durchaus oben erwähntes Beispiel genannt werden, dass Licht nur zeitlich begrenzt zur Verfügung steht und Nachtszenen für den Zuschauer nur schwer zu erkennen sind, außerdem ist der Lichtumfang einer Kamera bei Weitem nicht so groß wie der vom menschlichen Auge. Positiv ist jedoch mit Sicherheit, dass durch das Fehlen von Licht ein gewaltiger Arbeitsschritt ausgelassen werden kann.

Andreas Sudmann erklärt diesen Vorteil: Es wird Zeit eingespart, indem Auf- und Umbauten von Licht nicht nötig sind und somit wiederum wird der Schauspieler in seiner Arbeit nicht ständig unterbrochen und kann sich voll und ganz seiner Rolle hingeben und wird dadurch entlastet.¹¹⁴

7.1.3 Filmbeispiel – “FESTEN”

„*FESTEN*“ (Thomas Vinterberg, 1998) gilt als erster, offizieller Dogma Film.¹¹⁵ Im deutschsprachigen Raum ist er unter „*DAS FEST*“ bekannt.^{116 117}

Auch in diesem Filmbeispiel zeigt sich bereits in den ersten Minuten, zu welcher Gruppe von Film es gehört. Der Vorspann ist einfach gehalten ohne digitale Nachbearbeitung und bereits in der ersten Szene in der Michael und Christian aufeinander treffen, ist ein deutlicher Unterschied der Lichtstimmungen zu erkennen zwischen den Schnitten. Das eine Bild wirkt farbenfroh, der anschließende Schnitt als wäre die Sonne verschwunden und nun nur noch wenige Farben übrig geblieben im Gesicht, der Kleidung und dem Himmel – und das obwohl filmisch gesehen nur Sekunden vergehen.

114 vgl. Sudmann, 2001: 145

115 vgl. Sudmann, 2001: 15

116 Für Interessierte ist das komplette Drehbuch nachzulesen in: Meßlinger, 2001: S. 17ff

117 In Anlage 2 befindet sich eine Inhaltsangabe zum Film.



Abbildung 20: Ein farbenfrohes Bild.



Abbildung 21: Die gleiche Szene plötzlich weniger kontrastreich.

Es zeigen sich immer wieder Szenen, in denen klar wird, dass hier keine klassische Beleuchtung in Verwendung sein kann. Wobei durchaus angenommen werden kann, dass das vorhandene Licht bewusst und gewollt eingesetzt wurde. So verändert sich die Lichtstimmung im Laufe des Films zu einem immer düsterer werdenden Bild. Was natürlich damit zusammenhängt, dass es Abend wird – der Regisseur hat diese Veränderung des Lichts aber genützt und in die immer bedrückendere werdende Stimmung des Films mit eingebaut, anstatt das Fest nur am Nachmittag bei Sonnenschein zu erzählen.

Im Falle der Einführung des Vaters passt das Licht gut zu dessen Charakterzügen, die sich erst im Laufe des Films noch zeigen werden. Die Hälfte seines Gesichts verschwindet völlig im Dunkeln, da nur das Sonnenlicht zu seiner Linken durch das Fenster fällt. Es wirkt als wolle der Regisseur hier bereits eine Seite des Vaters vor dem Zu-

schauer verstecken und ein unbehagliches Gefühl hervorrufen, das aber noch nicht gedeutet werden kann.



Abbildung 22: Einführung des Vaters: Die Hälfte seines Gesichts liegt im Dunkeln.

Weiter bemerkbar macht sich die fehlende, künstliche Beleuchtung z.B. in einer Taxi-Szene. Es dringt nur wenig Licht durch dessen Fensterscheiben, wodurch die Flamme des Feuerzeugs von Helene allerdings besser zur Geltung kommt. Auch in anderen Szenen ist das Bild beinahe zu dunkel, wenn der Koch durch einen dunklen Gang geht, nur mit dem schwachen Aufglimmen einer Zigarettenglut oder der Fantasie von Christian mit seiner Schwester, welche nur mit einem Feuerzeug beleuchtet zu sein scheint.



Abbildung 23: Wenig Licht im Taxi wodurch die Flamme gut zur Geltung kommt.



Abbildung 24: Christian mit seiner Schwester: Nur erhellt vom Feuerzeug.

Besonders die Nachtszenen sind visuell sehr schwer zu erfassen. So hört man z.B. Michael schreiend auf das Haus zukommen, als er kurz davor ist seinen Vater körperlich anzugreifen und dies dann auch tut, wirklich sichtbar wird er für das menschliche Auge aber nicht. Denn den Regeln des Dogma Manifests entsprechend wurde hier kein extra Licht gesetzt, die Szene aber dennoch in der Nacht gedreht. Einzige Lichtquelle ist eine Lampe im Eingangsbereich des Hauses.



Abbildung 25: Der Vater liegt am Boden, während Michael wütend über ihm steht.

Der Regisseur macht sich das Licht der Eingangstür zunutze: wenn der Lampe entgegen geschossen wird mit der Kamera, kann man den Inhalt des Bildes zumindest erahnen.



Abbildung 26: Gegenschuss mit Eingangslicht zur Aufhellung. Der Vater immer noch am Boden.

Die Nacht birgt im Dogma 95 Film ein echtes Problem ohne Aufhellungen. Trotz großer Anstrengung ist das Bild oft nur schwer oder kaum zu erkennen und man kann nur erahnen, was gerade passiert.

Umso beeindruckender, dass Tageslichtszenen auch im Haus teils schön ausgeleuchtet sind. So wirkt die Mutter bei ihrer Ansprache gegen Christian sehr teilnahmslos, was durch das unspektakuläre, gleichmäßige Licht auf ihrem Gesicht noch verstärkt wird. Die Schatten lassen sie ein klein wenig bedrohlich wirken, ohne zu stark ins Auge zu stechen.



Abbildung 27: Die teilnahmslose Mutter, gleichmäßig ausgeleuchtet mit wenigen Schatten.

Und auch Christian erhält ein ausdrucksvolles Licht am Morgen nach der Geburtstagsfeier, als jedem die Verbrechen des Vaters bewusst sind. Der Schauspieler und seine Mimik sind deutlich zu erkennen, er scheint nachdenklich und doch etwas befreit. Völlig los wird er die Schatten der Vergangenheit aber nie werden, und so bleibt auch ein Schatten auf seiner linken Gesichtshälfte.



Abbildung 28: Christian am Morgen danach im hellen Lichtschein.

Dogma 95 hat sich wirkungsvoll von Hollywood distanziert. Das fehlende, künstliche Licht fällt bereits bei den ersten Bildern im Film auf. Der Zuschauer spürt, dass ihm hier die Realität nicht mit Hollywood-Licht vorgegaukelt wird, stattdessen sieht er tatsächlich die Realität, wie sie die Kamera im Stande war festzuhalten. Man fühlt sich als Beobachter, der allerdings mitten im Geschehen steht. Dadurch entsteht oft ein dokumentarischer Eindruck für den Zuschauer, der die Geschichte vielleicht noch näher an das Publikum heran lässt. Bei der Begrüßungsszene der Familiengäste auf dem Anwesen kommt der Zuschauer dem Schauspieler Michael sogar so nahe, dass er die Kamera unabsichtlich mit der Hand streift.

Es ist allerdings nicht zu verleugnen, dass das fehlende Licht seine Schwierigkeiten mit sich bringt. Da sich die Kamera im Gegensatz zum menschlichen Auge nicht der Dunkelheit anpassen kann, sind solche Bilder schwer zu erkennen und strengen den Zuschauer an. Auch gibt es keinerlei Hinweise darauf, wo das Hauptaugenmerk im Bildaufbau liegen soll, wie es in aufwendig ausgeleuchteten Filmen oft der Fall ist. Bei Dogma 95 fühlt man sich manchmal an die Anfänge des Films zurück versetzt, in dem das Bild nur aufgehellt wird. Zusätzliche Akzente ohne zusätzliches Licht sind nicht

möglich und so fühlt man sich in „*FESTEN*“ manchmal fast auch etwas verloren. Was aber durchaus wieder zu der Stimmung des Films und des Charakters Christian passt.

Die Filmschaffenden in Dogma 95 versuchen sich also das zur Verfügung stehende Licht geschickt zu Nutze zu machen, wählen ihre Drehorte dementsprechend aus. Dadurch können vereinzelt beeindruckende Bilder entstehen, denen man das Fehlen der künstlichen Beleuchtung kaum anmerkt, wenn man nicht darauf bedacht ist.

Gleichzeitig muss dennoch hervorgehoben werden, dass nicht einmal der aller erste Dogma 95 Film sich an die vorgegebenen Regeln gehalten hat.

Thomas Vinterberg gibt zu, dass die Handkamera nicht immer von Hand geführt wurde¹¹⁸, obwohl der Regisseur in keiner Weise erwähnt werden soll, spielt er die Rolle des Taxifahrers¹¹⁹ und einige weitere kleine Verfehlungen. Auch die Lichtstimmung wurde an einer Stelle beeinflusst: um diese anzupassen wurde ein Fenster verdunkelt¹²⁰. In nachfolgenden Filmen wurden weitere Verfehlungen zugegeben, wie den Mehreinsatz von Taschenlampen, nachträgliche Aufhellung u.ä.

Es scheint, als wäre es schlichtweg nicht möglich, dem Regelwerk Hollywoods zu entgehen und das Licht einfach Licht sein zu lassen, denn offensichtlich funktioniert der Film mit gesetztem Licht besser und vor allem auf Dauer. Dogma 95 war eine interessante Abwechslung, aber kein wirklicher Konkurrent für den Jahrzehnte langen anhaltenden Ruhme Hollywoods, welches immer noch Erfolge feiert und auch heute noch Wegweiser für jeden sich ernst nehmenden Film ist.

118 vgl. Kelly, 2000: 118

119 vgl. Meßlinger, 2001: 107

120 vgl. Meßlinger, 2001: 91

8 Schlusswort – Resume

Abschließend lässt sich festhalten, dass Licht im Film eine ungemein wichtige Rolle spielt und daher ein ständig aktuelles Thema ist und bereits eine lange Entwicklungsgeschichte aufweisen kann. Es ist spannend zu beobachten, wie sich der Einsatz von Licht zu Beginn auf die Sonne beschränkte, mit der Zeit durch elektrisches Licht ersetzt wurde, ohne gleich schon eine Beleuchtung aufzuweisen, wie wir es heute unter diesem Begriff verstehen würden. Bloße Aufhellung eines Filmbildes ist heute undenkbar, auch wenn dem durchschnittlichen Zuschauer evt. nicht auffällt wie ausgeklügelt die Beleuchtung tatsächlich ist.

Dass die Malerei mit der Lichtsetzung zusammen hängt, dürfte wohl nicht überraschend sein. Interessant scheint mir persönlich, dass das Filmlicht trotz des bereits vorhandenen, sich entwickelten Malerei Lichts selbst noch einmal einen Werdegang bei Null beginnt. Null im Sinne von bloßer Aufhellung ohne Akzente und ohne Schatten. Wahrscheinlich verständlich, wenn man bedenkt, dass das Licht in der Malerei nur für einen festgehaltenen Moment angepasst werden musste, der Film ohnehin noch aufregend und neu mit seinem Bewegtbild, schien noch keine ausgeklügelte Beleuchtung zu benötigen oder war vielleicht auch noch gar nicht dazu im Stande. Dann jedoch lassen sich wieder Parallelen ziehen: Von der bloßen Aufhellung, zum Versuch mehr Räumlichkeit darzustellen, den Gesichtern mehr Ausdruck zu verleihen und sich Licht und vor allem Schatten zu Nutze zu machen als Gestaltungselement. Entwicklungsschritte die sowohl in der Malerei als auch im Film gemacht werden mussten, um den Weg zu einem klassischen Regelwerk zu ebenen.

Ein Regelwerk dessen Einfluss sehr beeindruckend ist. Angefangen im kleinen, sonnigen Ort Hollywood, arbeitete sich dieses plötzlich zu einer 'Weltmacht' in der Filmindustrie heraus und schrieb quasi die allgemein gültigen Regeln für Filmlicht vor, weit über die eigenen Grenzen des Landes hinaus. Denn Hollywood und seine Beleuchtung sind heutzutage wohl weltweit bekannt und wird größtenteils bei entsprechendem Budget auch so umgesetzt, wie es eben dieser 'Weltmacht-Standard' verlangt.

Da diese Arbeit nicht zu sehr ins Technische übergehen sollte, sondern zum großen Teil doch bei der Kreativität des Lichtsetzens, hält sich die Technische Information über verschiedene Lampen in Grenzen. Für diese Arbeit wichtig erschien mir eine grundsätzliche Unterscheidung von künstlichem und natürlichem Licht und in wie weit dieses

eingesetzt, beeinflusst und verändert werden kann, um gewünscht Lichtstimmungen zu erzeugen. Als weiterführende Literatur für Interessierte, ist das Buch *„Die chinesische Sonne scheint immer von unten“* von Achim Dunker sehr zu empfehlen. Darin finden sich genauere Informationen zum Aufbau einzelner Lampen(typen).

Besonders interessant war für mich zu beobachten, wie sich immer wieder Strömungen gegen die klassische Beleuchtung hervor taten. Film Noir und Dogma 95 wurden in dieser Arbeit als Stellvertreter abgehandelt. Während ich zu Beginn der Arbeit noch überzeugt war, dass Film Noir eine ganz eigenständige, einzigartige Weise der Beleuchtung entwickelt hat, wurde mir bei den Recherchen immer mehr bewusst, dass dies so nicht ganz richtig sein kann. Film Noir hält sich zumindest im Ansatz noch an die Vorgaben Hollywoods, wandelt diese zugegebenermaßen aber für eigene Zwecke ab und ist deutlich mutiger, was das Licht-Schatten-Spiel betrifft.

Film Noir feiert meiner Ansicht nach mehr Erfolg als Dogma 95, auch heute ist in vielen Köpfen der schwarz-weiß-Film mit seinen auffallenden Schatten und den häufig vorkommenden Detektiven noch ein Begriff. Selbst manch neuer Film wagt es, etwas mutiger mit Schatten zu spielen als es das Regelwerk Hollywoods vorgibt. Das Gelingen ist gewiss nicht nur auf den – oft recht einfachen – Inhalt zurück zu führen, wenn er auch anders und neu war. Meiner Meinung nach könnte der Erfolg von Film Noir evt. darauf zurück zu führen sein, dass die Grundregeln der Lichtsetzung durchaus beibehalten wurden. Es gab das Hauptlicht, die Führung und die Spitze, nur in anderen Verhältnissen als zuvor gewohnt. Dadurch hatte der Zuschauer als auch der Kritiker auf Dauer nicht solche Schwierigkeiten, sich an den neuen, düsteren Film zu gewöhnen. Doch gerade durch die Abweichungen wurde Film Noir zu etwas Einzigartigen, Auffallenden, das sich in der Filmgeschichte verewigt hat.

Diese Arbeit soll bewusst machen, dass die Entwicklung des Filmlichts immer passende Regeln mit sich zog, welche sich im Laufe der Jahre immer mehr anhäuften. Jede neue Idee zur Anwendung von Licht im Film scheint neue Regeln hervor zu bringen und jede neue Regel, zieht wieder weitere Regeln mit sich. Es ist nur all zu verständlich, dass es immer wieder Freigeiste und Künstler gab, die sich diesem Berg von Regeln nicht gedankenlos und kampflös unterordnen wollten.

Dogma 95 wagte auch Jahrzehnte nach dem bewiesenen funktionierenden Regelwerk Hollywoods, sich dagegen zu sträuben. Der Erfolg von Dogma 95 war Anfangs ein Hype, erntete Anerkennung, mancher Film gewann sogar Preise, dennoch wurde Dogma 95 nach einigen Jahren wieder – mehr oder weniger – vergessen. Er scheint im

Großen und Ganzen nicht so in der Gesellschaft haften geblieben zu sein. Dieser eingeschränkte Erfolg mag evt. damit zusammen hängen, dass Dogma 95 allen Regeln der Beleuchtung den Rücken gekehrt hat, alle bisher erworbenen Kenntnisse eingestampft und schlichtweg ignoriert hat. Dadurch taten sich nicht nur für die Filmemacher selbst einige teils schwerwiegende Hindernisse auf, sondern auch für den Zuschauer, der mit so viel Realität auf Dauer nicht umgehen konnte. Es scheint immer deutlicher zu werden, dass Hollywood eine Übermacht darstellt, die jedoch durchaus clevere Grundsätze geschaffen hat, um ein Filmerlebnis real wirken zu lassen, ohne tatsächlich auf Licht verzichten zu können.

Licht ist ein grundlegendes Gestaltungsmittel des Films. Durch Licht wird sichtbar, was sich vor unseren Augen abspielt – durch das fehlende Licht in Dogma 95 beginnen bereits bei dieser einfachen Grundlage die Schwierigkeiten in dunklen Szenen. Durch Licht werden Akzente gesetzt, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die bedeutsamen Bildinhalte zu lenken, um die gewünschte Stimmung aufzubauen (sei diese nun Angst, Fröhlichkeit, Unbehagen o.a.) und den Charakteren dazu zu verhelfen, noch deutlicher zum Vorschein zu kommen. All diese künstlich geschaffenen Aufgaben des Lichts fallen bei Dogma 95 weg, hier muss allein die Geschichte und der Schauspieler überzeugen. Und tatsächlich wird die Geschichte sehr intensiv vermittelt und soll den Zuschauer wahrscheinlich genau so intensiv treffen.

Dennoch lässt sich die Vermutung aufstellen, dass irgendeine Art von künstlichem Licht nötig ist, damit der Film sowohl für das Auge ein Erlebnis wird, als auch von der Kamera besser festzuhalten ist. Hierfür hat Hollywood ein Regelwerk geschaffen, das der ganzen Welt ein Begriff ist. In der immer weiter führenden Entwicklung der '(Filmlicht)Realität' finden sich auch in Hollywood kleine Brüche, die den Film lebendiger machen wollen. Die Darstellung von Gefühlen und Charakteren durch das Licht muss nicht immer zu hundert Prozent logisch sein, so lange der Zuschauer die Geschichte weiterhin gebannt verfolgt und nicht seine ganze Aufmerksamkeit plötzlich der Beleuchtung im Film widmet.

Als abschließenden Punkt möchte ich folgenden als besonders faszinierend hervorheben: Licht im Film ist einfach da, wird als völlig selbstverständlich hingenommen, soll gar nicht zu sehr ins Auge fallen; und dennoch steckt sehr viel Organisation, Vorbereitung, Achtung von dutzenden von Regeln und etwaige kleine Brüche, Arbeit und Liebe zum Detail dahinter, um ein unvergessliches Filmerlebnis zu erschaffen.

Literaturverzeichnis

LITERATUR:

ARNHEIM Rudolf: *Film als Kunst*. Carl Hanser Verlag, o.O., 2002.

BAXTER Peter: *On the History and Ideology of Film Lighting*. o.V. o.O., 1975.

BERGMANN Gösta: *Lighting in the Theatre*. Rowman and Littlefield, Totowa, N.J., 1977.

BLANK Richard: *Film&Licht – Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films*. Alexander Verlag, Berlin, 2009.

BORDWELL David, **STAIGER** Janet, **THOMPSON** Kristin: *The Classical Hollywood Cinema*. Columbia University Press, New York, 1985.

CONARD Mark T.: *The Philosophie of Film Noir*. University Press of Kentucky, Kentucky, 2006.

DUNKER Achim: *Eins zu hundert - Die Möglichkeiten der Kameragestaltung*. UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2009.

DUNKER Achim: *Die chinesische Sonne scheint immer von unten. Licht und Schattengestaltung im Film*. UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2008.
5., überarbeitete Auflage.

GANS Thomas: *Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. Shaker Verlag, Aachen, 1999.

HARE William: *Early Film Noir - Greed, Lust and Murder Hollywood Style*. McFarland & Company, Inc., North Carolina, 2003.

IBERTSBERGER Sabine: *Das Dogmakonzept und seine Folgen - Zur Herausbildung einer ästhetischen Kategorie*. Verlag Dr. Kovac, Hamburg 2007.

KAPLAN E. Ann: *Women In Film Noir*. British Film Institute, London, 1998.

KEATING Patrick: *Hollywood lighting from the silent era to film noir*. Columbia University Press, N.Y. Chichester, West Sussex, 2010.

KELLY Richard: *The name of this book is Dogme 95*. Faber und Faber, London, 2000.

KRUTNIK Frank: *In a lonely street – Film Noir, Genre, Masculinity*. Routledge, o.O., 1991.

LORENZ Matthias N.: *Dogma 95 im Kontext - Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Deutscher Universitäts-Verlag GmbH, Wiesbaden, 2003.

MESSLINGER Karin: *Dogma 95 - Zwischen Kontrolle und Chaos*. Alexander Verlag, Berlin, 2001.

POMMERENING Felicitas: *Die Dramatisierung von Innenwelten im Film*. Springer VS, Wiesbaden, 2012.

RÖWEKAMP Burkhard: *Von film noir zur méthode noir*. Schüren Verlag, Schüren, 2003.

SAUERLAND Frank: *Hollywood für Sparfüchse*. UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2008.

SCHRADER Was Paul: Aufsatz: *An almost Freudian attachment to water*. Schrader, o.O. 1972.

SEESSLEN Georg / **JUNG** Fernand: *Horror – Geschichte und Mythologie des Horrorfilm*. Marburg, Schüren Verlag, 2006.

SUDMANN Andreas: *Dogma 95 – Die Abkehr vom Zwang des Möglichen*. Offizin Verlag, Hannover, 2001.

AUDIOVISUELLE MEDIEN:

DOUBLE INDEMNITY, 1944, USA, Billy Wilder (Regie), Billy Wilder, Raymond Chandler (Drehbuch); DVD: s/w, 103 Minuten.

FESTEN, 1998, Dänemark, Thomas Vinterberg (Regie), Thomas Vinterberg, Mogens Rukov (Drehbuch); DVD: Farbe, 100 Minuten.

WEITERE AUDIOVISUELLE MEDIEN FÜR STILLS:

EQUILIBRIUM, 2002, USA, Kurt Wimmer (Regie), Kurt Wimmer (Drehbuch); DVD: Farbe, 102 Minuten.

HORROR OF DRACULA, 1958, UK, Terence Fisher (Regie), Jimmy Sangster (Drehbuch); DVD: Farbe, 82 Minuten.

LOOK WHO'S TALKING, 1989, USA, Amy Heckerling (Regie), Amy Heckerling (Drehbuch); DVD: Farbe, 92 Minuten.

NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS, 1922, Deutschland, F. W. Murnau (Regie), Henrik Galeen (Drehbuch); DVD: s/w, 94 Minuten.

THE GODFATHER, 1972, USA, Francis Ford Coppola (Regie), Mario Puzo, Francis Ford Coppola (Drehbuch); DVD: Farbe, 175 Minuten.

THE JAZZ SINGER, 1927, USA, Alan Crosland (Regie), Alfred A. Cohn, Jack Jarmuth (Drehbuch); DVD: s/w, 88 Minuten.

Anlagen

Anlage 1:	Inhaltsangabe zum Film „ <i>DOUBLE INDEMNITY</i> “	Seite 23
Anlage 2:	Inhaltsangabe zum Film „FESTEN“	Seite 49

Anlage 1: Inhaltsangabe zum Film „DOUBLE INDEMNITY“

Der Film „*DOUBLE INDEMNITY*“ (Wilder, 1944) handelt von dem Versicherungsvertreter Walter Neff, der den Reizen einer bereits verheirateten Frau erliegt – Phyllis Dietrichson. Auf ihr Bitten hin plant er den Versicherungsbetrug und den als Unfall getarnten Mord an ihrem Ehemann, durch dessen Ableben die Witwe eine hohe Summe erhalten soll. Trotz sorgfältiger Planung und Ausführung stoßen sie auf Hindernisse: Neff's Arbeitskollege und Freund bzw. Vaterfigur Barton Keyes glaubt nicht an einen Unfall und beginnt Nachforschungen. Die Lage wird immer Auswegloser, am Ende ist Neff schwer verwundet durch Phyllis Hand und Phyllis tot durch seine Hand. Nach einem aufgenommenen Geständnis an seinen Freund Barton Keyes bemerkt Neff diesen in der Tür. Bei einem letzten Fluchtversuch bricht Neff zusammen und der Film endet.

Anlage 2: Inhaltsangabe zum Film „FESTEN“

Der Film „*FESTEN*“ (Vinterberg, 1998) erzählt die Geschichte einer Geburtstagsfeier im großen Familienrahmen. Der Vater Helge feiert 60. Geburtstag und auch die drei erwachsenen Kinder Christian, Michael und Helene sind anwesend. Der Selbstmord ihrer Schwester belastet sie immer noch, trotzdem versucht man in festliche Stimmung zu kommen, bis Christian seinem Vater vor versammelten Gästen vorwirft, ihn und seine Schwester jahrelang sexuell misshandelt zu haben. Er stößt lange auf taube Ohren, wird nicht ernst genommen, nimmt es zurück um kurz darauf seinen Vater doch noch einmal zu beschuldigen. Christian wird aus dem Haus hinaus gejagt, kämpft dann aber so lange, bis die Gäste – durch einen Brief der toten Schwester – die Wahrheit doch erkennen. Schlussendlich wird Helge aus dem Familienverband ausgeschlossen, während die anderen ihrem Frühstück nachgehen.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, den TT. Monat JJJJ

Vorname Nachname